CAHIERS DU SUD

TOME XXIII — 2me SEMESTRE 1945

32me Année — Numéro 274

SOMMAIRE

●

C.-F. RAMUZ — *Trois vallées* 721
FRANCIS PONGE — *Baptême funèbre* 727
T.-F. POWYS — *Sa veste du Dimanche* 729
(Traduction Henri Fluchère)
TOURSKY — *N.* 737
FRANZ HELLENS — *Entre le sommeil et la mort* 745
ROBERT PRADE — *Poèmes* 753
CHARLES AUTRAND — *Entre quatre murs* 757
RENÉE L. FONTAINE — *Romanesque* 760
VICENTE HUIDOBRO — *Voir et palper* 771
(Traduction Pierre Darmangeat)
JEAN-SÉBASTIEN PONS — *Mon ami d'Espagne* 777
SERGE ESSENINE — *Le voyou* 785
(Traduction Gabriel Arout)

ESSAIS

RENÉ GUENON — *Spiritus, anima, corpus* 787
MICHEL MANOLL — *Plupart du temps* 794
CHRISTIAN PONS — *Position du roman américain* 801
FERDINAND ALQUIÉ — *L'Etre et le Néant, de J.-P. Sartre (II)* 807

TROIS CHANSONS KURDES

présentées par P. GUERRE et PIERRE RONDOT 817

●

CHRONIQUES

L'Homme et la Rue, par TOURSKY : *Les hommes en blanc* .. 825
Feuillet des Saisons, par PIERRE GUERRE : *La danse l'hiver* .. 828

Mystères de Paris, par LUC DECAUNES : *La cour des songes* 830
Le Témoin poétique, par L.-G. GROS : *T.-S. Eliot* 833
Marginales, par RENÉ NELLI : *Le Médisant par bonté* 838
Glanes et Gloses, par JEAN TORTEL : *Les vitres fermées* 841
Le Cabinet de Lecture, par JOË BOUSQUET 845
Le Théâtre, par ROBERT KANTERS : *Caligula — Les Bouches Inutiles* 850

LES LIVRES

Poésie

Joë Bousquet : *La Connaissance du Soir,* par LOUIS EMIÉ 854

Le Roman

Roger Vailland : *Drôle de Jeu,* par A.-B. D. 857
Georges Duhamel : *La Passion de Joseph Pasquier,* par C. PONS 858
J.-M. A. Paroutaud : *Parpaillote,* par F. BÉRIS 859
Yanette Delétang-Tardif : *Les Séquestrés,* par LOUIS EMIÉ 860
Gens de l'Equateur, par HENRI RODE 861
Max Brod : *Franz Kafka,* par F. BÉRIS 861
Franz Hellens · *Fantômes vivants,* par F. B. 862
Gabriel Audisio : *Feuilles de Fresnes,* par RENÉ LACOTE 863
JEAN BRILHAC : *Retour par l'U.R.S.S.,* par F. BÉRIS 864
Romain Gary : *Education Européenne,* par J. L. 864
Jean Lambert : *L'Art de la Fugue,* par J.-M. COUISSINIER 865

Les Essais

Roger Caillois : *La communion des Forts* 867
Charles Mauron : *Sagesse de l'Eau,* par FRANCINE BÉRIS 868
Gustave Cohen : *La grande clarté du Moyen-Age,* par A. MICHA 869
Alain : *En lisant Dickens,* par C. PONS 871
Pélagia Lewinska : *Vingt mois à Auschwitz,* par F. B. 872
Nicolas Politis : *La morale internationale,* par HENRI URTIN 872

Variétés

Aldous Huxley : *L'Eminence Grise,* par F. BÉRIS 874
L. Chéronnet : *Petit musée de la curiosité photographique* 875

Orient-Occident

Tran Van Tung : *Poésie d'Extrême-Orient* 876
G.-H. Monod : *Contes Kmers,* par PIERRE DODINE 877

Notes

Les Idées, par A.-B. D. 878
Courrier d'ailleurs, par RENNE-SERBANNE 880
In mémoriam Gabriel Bertin 887
A la Société d'Etudes Philosophiques : Une conférence d'HENRI FLUCHÈRE

TROIS VALLÉES

Vous êtes assis sur une pierre. Vous vous tenez penché en avant, les bras sur les genoux, vous écoutez. Personne. Le vent qui passe. Il faut prêter l'oreille plus attentivement pour distinguer enfin, dans les profondeurs du silence, ce frémissement léger comme quand une feuille morte glisse sur la terre sèche.

C'est tout là-haut, sous cette corne grise, où toute une lessive est en train de sécher, et, dans chaque couloir, chaque anfractuosité, on voit un de ces draps de lit effiloché du bout, qui s'égoutte, qui commence un ruissellement. Et il y a tous ces filets d'eau parallèles qui s'écoulent, et à la fin vont se rejoindre dans le fond de la combe comme les nervures latérales d'une feuille à celle du centre.

Vous êtes parti avant le lever du soleil, il faut marcher cinq ou six heures. Et marcher, ici, c'est monter. Marcher, ici, c'est lever le genou tant qu'on peut à la rencontre de sa poitrine qui s'incline en avant, qui se redresse avec effort. Marcher, ici, c'est se tirer peu à peu hors de la nuit et s'élever à la rencontre du soleil. Marcher, ici, c'est être dans la forêt d'abord, puis faire en sorte qu'elle s'appauvrisse et qu'on l'épuise jusqu'à ce qu'elle ne soit plus que quelques pauvres arbres rabougris, couverts de barbe, égaillés sur la pente qui devient de plus en plus raide. Ils renoncent, et vous persévérez.

Vous avez quitté le gazon, vous êtes parmi les cailloux roulants, dont les nappes se mettent en marche sous vos pieds, mais elles vont en arrière et, vous, vous allez en avant.

Vous êtes dans le jour, vous êtes dans le bleu. Le soleil sort droit devant vous et à peine au-dessus de vous, de derrière un des mamelons rocheux qui, reliés l'un à l'autre par les dépressions de la chaîne, dessinent sur le ciel comme une lame de scie ébréchée. Vous êtes au bon air, vous êtes dans le bleu, vous êtes

dans la pureté, vous êtes dans le dépouillement et la nudité de la terre, car elle n'est plus ici qu'elle-même, minérale, sans revêtement et sans masque, et il y a quelque chose de doré et de rose qui vient sur vous comme un babillement nouveau.

C'est ici la naissance d'une vallée. Le peu d'eau qui s'écoule, le peu qui vient de droite, le peu qui vient de gauche se rejoignent et partent ensemble dans une troisième direction.

Il y en a trois, de ces vallées. C'est ici le lieu d'où elles divergent. Trois mamelons, trois épines de roc et au pied de chacune une naissance. Non pas la source comme dans la plaine, non pas ce ressurgissement, une eau venue des profondeurs. Rien de secret, rien de caché. On voit tout. On voit comment chaque flaque de neige émet à son extrême pointe quelque chose qui semble la continuer et se meut, et semble être un peu d'elle-même, un étroit allongement de sa propre surface qui s'étire et brille comme elle dans le jour. Le bruit bientôt s'accroît : c'est que le débit de l'eau augmente, à mesure que le soleil monte. Elle fait masse, elle se précipite, elle baisse la tête en avant comme le taureau qui va corner, elle s'attaque à l'obstacle, elle creuse, elle s'enfonce, elle se précipite. Et à chaque minute un peu davantage. Et toutes ces minutes finissent par faire des siècles et des siècles de siècles. En tout temps, de jour et de nuit, avec le même acharnement, elle s'est ouvert un passage jusqu'à la mer lointaine où son poids l'oblige à aller. Sciant le roc avec minutie et patience, emportant dans son courant la montagne pulvérisée, lente ou rapide, bruyante, silencieuse, à travers tous les obstacles, elle s'est ouvert un chemin.

Et maintenant, on regarde d'ici le résultat de son travail, ces trois vallées, ces trois profonds sillons qu'elle s'est peu à peu creusés dans l'enchevêtrement des chaînes.

On entend rouler des pierres, on entend la détonation sèche de celles qui viennent en sifflant s'écraser contre un rocher ; on entend le long glissement doux d'une nappe de neige qui finit dans la distance par un roulement de tonnerre ; on entend l'eau qui ruisselle, on n'entend plus rien ; alors vient la chanson de l'air dans une fissure de roc, comme quand quelqu'un joue de la flûte.

•

Séparées les unes des autres, ces vallées, par les bastions intermédiaires, l'œil ne peut pas les suivre

dans leur déroulement. Seule, celle qui est juste au-dessous de vous, dans votre axe, se devine sur tout son parcours. Le regard s'y engage et se laisse entraîner. Vient un premier enfoncement; le regard fait le saut et se retrouve étourdi à l'étage plus bas, ayant passé à travers un voile d'air bleu, pareil à une légère fumée qui est étendue sur les pentes dont l'une, celle qui est tournée du côté du levant, se réjouit du beau soleil qu'elle reçoit, luisant sombrement dans le bas à cause des forêts dont elle est revêtue et plus haut toute rose, éclate d'un vert cru, où des villages blancs et bruns sont assis sagement. Des villages tout ronds. Le brillement de leurs vitres fait comme si on vous tirait des coups de feu dessus. Les toits fument, mêlant leur bleu vivant au bleu figé de la distance. Et les yeux, de l'un à l'autre, descendent, se laissent porter jusqu'à la large encoche en forme de triangle qui s'ouvre sur la plaine, où est le Rhône, où sont les routes, où est une ligne de chemin de fer.

Ils ont de la chance, ceux-là : leur vallée est d'accès facile. Il y a un train électrique qui leur apporte de l'argent, c'est-à-dire des touristes. Ils vendent leur soleil, leur bon air; ils vendent le droit de respirer, de regarder et d'admirer la vue. Ils ont d'ailleurs de quoi se bien nourrir et leur bétail, ayant de l'herbe en abondance, ayant de nombreux champs de seigle qu'en bonne exposition ils épinglent autour des villages, comme des mouchoirs de couleur.

Ils construisent des hôtels. Les prés, qui valaient quelques sous, deviennent du terrain à bâtir et se vendent dix francs le mètre.

•

Mais il y a ceux de l'autre vallée, du côté de l'est, à votre droite. On ne les voit pas, on les devine. Il y a entre eux et nous cette chaîne latérale qui devient toujours plus haute à mesure qu'on s'éloigne au point où elle prend naissance, et eux sont de l'autre côté; eux, sont profondément enfoncés entre deux chaînes parallèles dont seule l'extrême crête dentelée reçoit encore la visite de l'astre et se dore et brunit comme un champ de blé mûr. Eux, doivent lever la tête; la lumière fait pont au-dessus d'eux, ils sont sous le pont, ils ont froid. Ils ont de gros habits de laine brune non dégraissée, ils ont les mains dans les poches, ils regardent vers en haut, ils disent : « Beau temps ! » Ils disent : « Eh bien, alors, où quoi ? ce sera pour ce soir ? ». Entendu, répond-on. Ils partent, parce qu'ils sont pauvres, avec des ballots de trente kilos sur le dos. Ces

ballots sont soigneusement enveloppés dans de la toile cirée. A cause qu'il peut pleuvoir, à cause qu'il peut neiger et que le tabac coûte cher.

Ils mettent leurs ballots dans des hottes, chacun la sienne. Ils attendent que la nuit soit venue. Ils sont quatre. Ils n'ont pour faire la traversée qu'un mauvais chemin muletier et puis plus de chemin du tout. Ils montent vers où nous sommes. Le col est dans le voisinage, et, de l'autre côté du col, on est en pays étranger. Il y a des douaniers qui vous guettent au passage et il faut passer malgré les douaniers. C'est parce qu'ils sont pauvres. Parce que leur vallée à eux est une mauvaise étroite petite vallée où rien ne pousse, rien n'attire. Alors ils achètent leur tabac cinq francs le kilo et le revendent quinze francs le kilo, quand ils le passent, quand tout va bien, ce qui laisse un bénéfice de trois cents francs par charge, mais il faut que tout aille bien. Ils partent à la nuit tombante, ils sont quatre. Ils ont des jambières, ils ont des passe-montagnes qui leur couvrent les oreilles et se nouent sous le menton. Ils marchent les uns derrière les autres sans rien dire. La tête de celui qui vient en second est à la hauteur des pieds de celui qui va devant; les clous de ses souliers grognent contre la roche à côté de votre figure. C'est pourquoi ils ne parlent guère.

Ça monte raide, c'est étroit; ils longent le bord de la gorge qu'on ne voit pas, mais qu'on devine, à cause d'un courant d'air froid. Et elle fait entendre un grognement, elle aussi, qui est à leur gauche et monte vers eux, tandis qu'ils continuent à grimper à leur échelle dans la forêt, puis hors de la forêt, allumant par instants une lampe électrique de poche, alors on voit se tordre en travers du chemin des serpents écailleux qui sont les racines des arbres. Et on voit, dessinée fièrement autour de soi, sortir de l'ombre et y rentrer, une chambre ronde à colonnes rouges qui se déplace et se déforme.

Ils sont sortis de la forêt. Ils sont arrivés dans la région où nous sommes nous-mêmes, c'est-à-dire les grands pâturages et ce qui est au-dessus d'eux, les parois, puis toute la chaîne où il y a le col qu'ils cherchent à gagner — c'est long — et pour un temps ils vont à plat ou presque, ayant au-dessous d'eux un sol élastique et feutré. Ils sont maintenant dans la nuit, ils sont de la nuit dans la nuit. Il n'y a pas de lune, il n'y a pas d'étoiles. Ils voient, au-dessus d'eux, vaguement courir un ciel noir chargé de nuages dont on ne distingue la forme et l'entrechoquement qu'à une couleur plus claire qui prend place entre leurs fissures.

Eux, ils recommencent à monter; le ciel s'abaisse, ils sont dedans. Les nuages descendent, eux montent. Vous tendez le bras, vous n'avez plus de bras; vous jetez un regard le long de votre personne: elle commence, elle ne finit plus. Ils sont dans le brouillard et c'est tant mieux peut-être, à cause des douaniers. Et eux, heureusement, connaissent chaque mouvement de terrain, chaque particularité du sol et chacun des quartiers de roc qui jalonnent leur chemin. Mais il faut à présent les tâter avec les mains, aller à leur rencontre comme à la devinette et tourner longuement alentour avant de leur tomber dessus. « Ah ! c'est toi, disent-ils, alors il nous faut prendre à gauche. »

Le brouillard, et puis le vent, mais qui ne le disperse pas. Le brouillard, le vent, la neige; quatre hommes dans la haute montagne, le brouillard, le vent, puis la neige. On ne la voit pas venir; elle est là, on la sent. Elle ne tombe pas d'en haut, elle vient à votre rencontre depuis par terre. C'est comme si on vous jetait du gravier à la figure. Ça vous entre dans le nez, ça vous pique la peau. On ne peut plus respirer. Trente kilos sur le dos. Et la grimpée qui devient dure.

Ils se cherchent les uns les autres, ils ne se voient pas. Ils s'appellent sans s'entendre. Ils sont dans le vent qui souffle, ils sont en équilibre sur une saillie de roc où ils ne mordent que par les clous qui sont au bord de leurs chaussures, et ils se tiennent de la main plus haut à quelque médiocre prise. Quatre hommes d'une pauvre vallée, avec leur charge de tabac, qui cherchent à gagner leur vie. La frontière n'est plus loin.

On distingue vaguement au-dessus de soi, à faible distance, l'affaissement qui se fait sur le ciel de l'échine de la montagne, la place où ils doivent passer. « Allons, disent-ils, allons-y ! » Ils se sont retrouvés, ils se tiennent serrés les uns contre les autres. Ils se crient des choses dans l'oreille. L'un d'eux sort de sa poche une gourde de goutte, ils se la passent, ils boivent un coup, ça réchauffe. « Et puis, disent-ils, on y va ? » Maintenant, ils sont disposés contre la paroi, comme quand on monte dans un cerisier à une échelle au temps des fruits. Le premier lève le pied, fait un mouvement vers en-haut, l'autre suit. Ils s'élèvent par des saccades suivies d'un moment d'arrêt. Ils sont comme une corde à nœuds, qui se balance; chaque nœud c'est un homme. Ils s'élèvent, ils s'élèvent encore. Ils sont au sommet de la chaîne, ils tournent le dos au vent et à la neige, ils sont blancs d'un côté, noirs de l'autre. Ils se serrent les uns contre les autres; ils

s'empruntent les uns aux autres un peu de leur chaleur.

•

C'est ceux d'une des trois vallées, la troisième, celle du levant, ne compte pas. Elle n'est pas habitée. C'est un couloir précipitueux, qui s'ouvre dans le flanc du massif ; un coup de sabre qu'il a reçu et l'homme n'y peut pas vivre, il n'y a que les morts.

Ça commence vers le haut par un entonnoir où pend le glacier. On entend sa canonnade. Car tout le temps il s'en détache des blocs de glace, des fragments de séracs pointus du bout comme ces bâtons de sucre que sucent les enfants, qui s'écroulent, et, entre les parois resserrées, font un encombrement, derrière lequel l'eau s'accumule.

On avait envoyé là-haut des ouvriers du pays pour essayer d'établir des barrages et des digues, afin de contenir ces afflux toujours menaçants. On ne les a jamais revus. Détruits, emportés, recouverts. Mais ils reviennent.

Ceux qui passent le tabac les ont vus. A un de ces moments où ils s'arrêtent pour souffler. Ils les ont vus d'en-haut. Ils n'ont vu que leurs têtes. Dans le silence et dans la grande nuit, quelque chose de blanc qui dépasse le bord de la faille, comme quand on regarde par dessus un mur. Ce quelque chose de blanc se recache. C'est comme des têtes enveloppées de bandages, mais, disent les passeurs, des têtes seulement, on ne voit jamais le corps tout entier. Peut-être qu'ils nous avaient vus, nous autres, puisqu'on les voyait, et ils ont peur de ce qui est en vie, ou bien est-ce qu'ils en sont jaloux ? Mais sitôt parus, sitôt recachés, dans le grand silence où seulement, de temps à autre, une pierre qui roule fait comme si on essayait de parler, ou bien aussi c'est une toux comme quand un vieux a un catarrhe.

C. F. RAMUZ.

BAPTÊME FUNÈBRE

René Leynaud, journaliste et poète d'origine ardéchoise, blessé et arrêté par la Milice, livré aux Allemands, emprisonné au Fort-Montluc, en a été extrait le 13 juin 1944 avec dix-huit autres patriotes et fusillé dans la campagne lyonnaise. Son fils Pierre était âgé de deux ans.

Vivant LEYNAUD *et présent parmi nous sans doute n'était pas parfait mais par un ensemble de qualités d'une harmonie (d'un naturel) et d'une grâce décourageantes préfigurait pour nous* au plastique *une idée de la perfection telle qu'elle provoquait une certaine raréfaction des paroles*

Momentanément absent lorsque nous parlions de lui nous ne savions non plus rien en dire sinon quel merveilleux garçon peut être

Si bien donc qu'aujourd'hui qu'une absence plus longue nous est infligée ses amis survivants entre eux se proposant sa mémoire et moi pour me joindre à eux quittant la grotte où se donne cours une manie trop pétrifiante dit-on pour que j'ose y convoquer l'homme

FACE A UN TEL SUJET QUE PUIS-JE ?

Oh cette fumerolle ce point d'interrogation Oh déjà par ce JE *suivi de sa fumerolle ce léger*

empuantissement de l'atmosphère Oh face à un tel sujet comme si je faisais partie du peloton ennemi

Mais ressaisissons-nous

Les oiseaux qui s'envolèrent au bruit des douze fusils se reposèrent plusieurs fois ensuite au milieu des mêmes dangers

Oui rassérénons-nous Et réprimons enfin ce tremblement devant les paroles

Le ciel ne tremble pas tous les jours à toute heure comme à midi l'été sur les pierres sèches

La lavande à chaque printemps refleurit

Le petit Pierre grandit bel et bien

Et les ruisseaux de l'Ardèche comme ceux de notre langue maternelle coulent et couleront toujours

AINSI *qu'aux Lieux Communs ces vérités redites* SOIT-IL *et il suffit que ma bouche en décide par tout un chœur d'amis* ICI RESSUSCITÉ :

TANDIS QU'APRES LA SALVE PAR LEURS FUMEROLLES SEMBLANT DIRE QUE PUIS-JE LES CANONS DES FUSILS HORIZONTAUX S'INTERROGEAIENT ENCORE TU ÉTAIS TOI DÉJA ET POUR TOUJOURS AU PARADIS DE NOS MÉMOIRES PUR HÉROS IMMEDIATEMENT RENÉ.

FRANCIS PONGE.

(1945)

SA VESTE DU DIMANCHE

Parfois la trame de la vie humaine ne doit sa consistance, si on peut dire, qu'à un tout petit mot ; parfois aussi, le souvenir d'un simple geste remettra en action la volonté de vivre qui se serait épuisée à la lutte.

Ainsi peut-être, un vêtement peut colorer toute la philosophie d'un homme, et donner à ses actes une détermination bien définie. L'uniforme d'un soldat est comme son drapeau. Que ce drapeau soit déchiré et en loques, qu'il soit piétiné dans la boue, qu'il soit souillé de sang et de saletés, il n'en sera pas moins une vêture digne d'ensevelir le plus noble des héros.

A quoi bon faire tant de cas d'un simple tissu ? Quelle folie de défendre un haillon ! Et cependant, fût-ce un fêtu de paille, on peut s'y accrocher encore, alors que tout le reste fuit, vous échappe, et va bientôt disparaître. Que rient donc ceux qui ne connaissent ni Dieu ni diable, que la farce bariolée se poursuive dans la folie de sa propre ténacité, il est certain que le haillon le plus usé reste sacré lorsqu'il rattache encore, dans l'amour et la charité, l'homme à sa simple petite existence.

Quand une jeune fille regarde à la vitrine d'un magasin où l'on vend des vêtements d'homme, pendant vingt bonnes minutes d'horloge, il est à peu près sûr qu'elle va se marier.

Winnie Dean contemplait, avec tout l'intérêt d'une enfant pour qui un homme est chose admirable, la veste noire accrochée dans la vitrine de Packman, et qui était marquée « trois livres cinq shillings ». Winnie en contemplation tenait serré contre son corps un étrange petit sac qui contenait, outre son argent, une petite boîte en velours avec une bague dedans. Elle ne pouvait penser, lorsqu'elle montrait ce trésor, que l'homme reprendrait la parole qu'il lui avait donnée, alors qu'ils se tenaient tous deux près de l'étang dans la clairière de Stowey. Elle pressait le sac contre elle, car il contenait aussi sa petite provision d'argent, celle

qu'elle avait si habilement dissimulée quand personne ne la regardait, car si sa mère en avait eu connaissance, le nid caché sous le matelas lui aurait été bientôt dérobé.

Winnie n'aurait jamais osé rester là du tout, à moins que la chose ne tirât à grande conséquence, car le pauvre être qu'elle était (rien d'autre qu'une laitière, qui faisait la tournée dans le village) avait besoin de beaucoup de courage pour contempler la grandiose vitrine de Packman.

Winnie poussa un soupir. Un monsieur s'arrêta un moment pour regarder une paire de culottes. L'amour l'avait amenée là pour regarder, là où les riches regardaient, mais son cœur ardent rendait hommage à l'amour et demandait pitié. Elle était inquiète de savoir, tout en examinant la veste, si elle lui irait ou non. La veste avait l'air grande, mais lui aussi était grand. Près de l'étang, elle avait pensé qu'il était assez grand pour porter la plus forte taille d'homme, et il semblait bien, à voir la veste, qu'elle était du plus fort numéro. Elle aurait bien voulu avoir un vêtement du dimanche, elle aussi, mais ce n'était pas pour elle même qu'elle avait osé faire une station devant la vitrine de Packman, mais bien pour lui.

L'horloge de la ville sonna trois heures, quelques enfants passèrent en courant, avec des rires, une auto ou deux filèrent dans la rue, deux femmes acariâtres passèrent aussi, mais personne ne sut que ce lieu était sacré, parce qu'on y rendait hommage à l'amour. Toute la poésie des étoiles, toute la pensée de Dieu au commencement du monde, et même avant qu'il ne fût, regardaient la veste neuve dans la vitrine de Packman. Winnie, debout, contemplait. La jeune fille n'était pas miracle à ses propres yeux, mais la veste était, elle, miraculeuse. Winnie était décidée à l'acheter, mais oserait-elle entrer ?

Elle était venue des prairies, des terres basses, où l'on faisait paître les grands troupeaux de vaches. Elle avait respiré la forte odeur tenace de ces gros et lents animaux depuis le jour où elle avait pu se traîner à quatre pattes, et elle avait elle-même toute la douceur et toute la grâce d'une bête amicale.

Au moment où Winnie commençait à se demander s'il viendrait ce samedi-là, comme il l'avait promis, elle s'aperçut que John Rudden regardait aussi la veste. « Si on avait l'argent... », disait-il, ayant presque le souffle coupé à la hardiesse de Winnie de se trouver là... John ouvrit la bouche et resta béant comme un villageois. « Packman est cher !... » remarqua-t-il.

Winnie montra son sac. « J'ai tout ce qu'il faut », dit-elle, j'ai l'argent. C'est ce que j'ai économisé sur mon travail pour Mme Piller ».

Elle poussa la porte et demanda le vêtement. La veste lui allait bien. Winnie Dean paya la note, un peu tremblante, quoiqu'elle prit les billets avec un air de matrone, comme si elle était déjà mariée. Puis elle regarda John. Il était là, dans la magnifique boutique de Packman, avec son pantalon de travail — il n'était pas homme à s'acheter des costumes neufs, son argent servait à des fins plus générales. Il paraissait plus grand que jamais dans sa veste neuve, et Winnie se demandait avec étonnement pourquoi il l'avait choisie, elle, alors qu'on rencontrait tant de belles filles dans la rue.

Il enleva la veste, et on en fit un paquet. Au cours de leur promenade à travers la ville, Winnie le pria de la remettre, et quand il l'eut fait, elle lui dit, le regardant de haut en bas en souriant de fierté : « Ce sera toujours votre veste du dimanche, John ».

John Rudden avait vendu son droit d'aînesse pour une petite somme d'argent, qui fut presque aussitôt dépensée que reçue. Son frère était le fermier Rudden, et John travaillait comme bûcheron. Personne ne savait mieux faire une claie que John Rudden, et personne n'avalait un verre de bière avec plus de plaisir.

La femme du fermier Rudden possédait un salon. Quoique les villageois se moquassent de ce salon, Mme Rudden savait bien que son salon avait accru son prestige. Le sacristain l'appelait « Madame », et admirait en elle une vraie dame. Mme Rudden ne s'était haussée dans le monde que depuis une semaine lorsque John épousa Winnie. Et voici que Winnie se tenait debout, à côté de lui, à l'autel. Au dehors, devant l'église, il y avait quelques vaches en train de paître. Winnie donna son plus doux sourire à John, en même temps qu'un baiser dérobé avant de pénétrer dans l'église. Une des vaches leva la tête et regarda Winnie. C'était la première vache qu'elle eût jamais traite.

Dans l'église, elle n'eut d'yeux que pour sa veste du dimanche. La veste était aussi admirable devant l'autel qu'elle avait été dans la vitrine de Packman, car l'un et l'autre endroits étaient spacieux et grandioses, et bien dignes d'être admirés par les dames et les messieurs. Il était tout à fait indiqué qu'une veste de cette qualité fût à côté du Révérend Georges Marsh, lequel parlait de Dieu comme s'il était là lui aussi, bien que Winnie ne pût pas le voir. Mais toute la cérémonie lui rappela l'achat, bien que l'église fût meilleur marché, car M. Marsh n'était pas aussi exigeant que M. Packman. Plus de mots furent prononcés aussi qu'il ne plût jamais à M. Packman d'en articuler, car M. Marsh se mit à parler du mariage d'une façon que Winnie ignorait totalement. Mais elle fit tout ce qu'on lui dit de faire.

Son cœur battait assez joyeusement, et elle espérait que personne ne remarquerait que seuls, sa jupe et son chapeau à elle étaient neufs. Tout le reste était aussi mince que de coutume, et bien usé. Sa mère lui dit qu'une jolie jupe suffisait à faire un mariage, et Winnie ne put s'empêcher de se demander si le pantalon de M. Marsh venait de chez Packman.

En traversant la prairie, elle remonta jusqu'à la vache qui la connaissait si bien, elle la flatta de la main, et dit à la bonne bête qu'elle était maintenant femme mariée et qu'il fallait l'appeler « Mme Rudden ».

Ils vivaient d'une façon assez insouciante, et soit que John aimât sa chope de bière, soit que Winnie de son côté aimât mille petites bagatelles et qui ne tiraient pas à conséquence, mais qu'il fallait acheter et payer, l'argent que John gagnait à faire des claies et à couper des fagots était vite dissipé.

Bientôt leur naquit une petite famille, et Winnie avait tant à faire qu'elle n'avait pas un moment pour penser à leur extrême pauvreté. Si jamais femme apprit à un homme à être fier, ce fut à John Rudden. Et tout venait de son imagination, aussi bien, car John, bien qu'il fût bon travailleur, ne l'aidait jamais pour les enfants, et s'il lui arrivait de ne rapporter à la maison que la moitié de l'argent qu'il gagnait, il comptait y être reçu avec le même plaisir que s'il avait tout rapporté et le fait est qu'il l'était.

Il y avait une dépense dont Winnie n'eut jamais à se soucier, et c'était celle des vêtements de son mari. Car, lorsqu'on a une belle veste à mettre le dimanche et les jours de fête, point n'est besoin de se faire du souci. Même lorsqu'il partait pour le cabaret, Winnie lui disait quelquefois : « Vous feriez mieux de mettre votre veste des dimanches, ce soir, John, car vous pouvez rencontrer le fermier Rudden au cabaret ». Et John partait, fier comme un squire, quoiqu'il lui arrivât souvent de rentrer dans un état lamentable après ses beuveries.

Comme il était beau, et comme Winnie l'admirait, lorsqu'ils se rendaient à pied chaque année à la foire de Shelton, suivis de la troupe joyeuse de leurs bambins, qui étaient presque aussi nombreux que les moineaux dans le chaume du toit ! Car Winnie ne cessait pas de mettre au monde garçons et filles, parce que le dernier ressemblait toujours le plus à son père. Et à chacun d'eux, dès qu'il atteignait l'âge de raison, elle apprenait le mystère de la malle dans la chambre à coucher, où se trouvait la veste des dimanches, lui disant que s'il était sage, elle sortirait la veste pour la lui montrer. Toutes les fois que Winnie prenait l'omnibus pour aller à la ville (et elle emmenait toujours

tous ses enfants) ils allaient tous se camper devant la vitrine de Packman, et on soulevait le dernier-né pour lui montrer les merveilles contenues dans cette vitrine.

Même l'Arche du Seigneur peut tomber entre les mains des ennemis. Un beau jour la veste des dimanches de John Rudden fut déchirée. Comme il allait à l'auberge, un dimanche de Pâques, un cri d'alarme retentit : c'était une chasse au chien enragé.

John dépassa les autres à la course, si bien que le chien se retourna et bondit sur lui, et, bien qu'il réussît à l'abattre de son bâton, sa veste fut lamentablement déchirée au cours de la lutte. Winnie, tout en larmes, raccommoda la déchirure, et recommanda à Tommy, leur fils aîné, de bien faire attention de ne jamais courir après les chiens enragés quand il aurait son plus beau costume. Et tout en finissant sa reprise en pleurant, elle dit à Tommy quel bel homme, quel homme magnifique avait été son père, et qu'il aurait pu, s'il l'avait voulu, être un très riche fermier. « Mais même un riche fermier, ajouta-t-elle avec orgueil, ne serait pas assez riche pour faire ses achats chez Packman ! »

Dans la vaste clairière où John travaillait (elle couvrait cinquante acres de terrain) on faisait des coupes chaque année, et on laissait pousser le reste, car la clairière était toute en bois de noisetiers, sauf le milieu, où s'étendait un étang profond. Lorsque au début John travaillait pour son frère, il se rendait souvent à la cuisine de la ferme, où il buvait sa chope de bière, et où on lui payait son salaire.

Mais en même temps que Mary Rudden, la femme de son frère, tirait tant d'orgueil de son salon, la gloriole de cet orgueil de salon arriva jusqu'à la cuisine, si bien qu'un homme à l'aspect si vulgaire que John, qui buvait certainement plus qu'il ne l'aurait dû, ne se vit plus accorder la permission d'y entrer. On le recevait seulement dans l'appentis de derrière, où il avait pour toute compagnie une lanterne cassée, un chaudron et un sac de tourteaux, quoique voici qu'un événement eût lieu, qui, pour un jour du moins, rendit cette famille plus amicale envers John Rudden.

Le fils aîné du fermier Rudden, James, allait se marier, et on jugea convenable, pour les apparences, (car qui donc est indifférent à ce qu'on pourrait dire de lui ?) d'inviter John à la noce. Lorsque Winnie apprit la nouvelle, elle déclara joyeusement : « Bien sûr, John portera sa veste du dimanche ! »

Outre la déchirure faite par le chien enragé, qu'en dépit de toute son habileté, l'aiguille de Winnie n'avait pu complètement dissimuler, les mites aussi s'étaient mises à l'ouvrage. Il n'était point d'endroit, en effet,

que les mites aimassent mieux que le vieux coffre de bois sous le lit. Winnie avait bien mis des boules de camphre dans le coffre, mais que peut faire un peu de camphre contre une nuée de mites pondeuses, qui étaient venues là pour proliférer ? Lorsque John et sa veste du dimanche se rencontrèrent pour la première fois, l'amour de Winnie donna à chacun un orgueil impérissable. John ne vieillit jamais tant que Winnie lui dit qu'il ne vieillissait pas, et tant qu'elle lui dit que sa veste du dimanche était sa veste du dimanche, eh bien, elle l'était !

« Il n'y a personne comme mon John », disait-elle à ses enfants, et quoique le temps et le travail eussent déformé et rendu tout grisonnants les traits autrefois vigoureusement sains de John Rudden, lui dérobant de sa jeunesse un rien par ci, un rien par là, jusqu'à ce qu'il soit devenu vieillard ratatiné, Winnie cependant ne voyait rien de ces larcins, et le tenait toujours pour aussi bel homme que le jour où ils avaient ensemble admiré la vitrine de Packman. Tous les jours auraient pu être leur jour de noces, à la façon dont elle continuait à le regarder.

La Nature est bonne aux gens simples, à condition qu'ils aient la chance de casser le seul miroir de la maison (ce qui serait bienfait plus grand que le poète n'accorda à Richard II) (1) — car si on ne voit pas la différence, comment dire ce que le temps a emporté ? John Rudden ne sut jamais qu'il avait vieilli. Winnie aussi était la même femme que toujours, celle qui avait apporté l'opulent parfum des grands pâturages dans sa maison. Car son cœur d'enfant ne s'était jamais écarté de son amour premier et de sa joie au cours de toute sa vie de femme mariée, et aucun de ses enfants n'était en vérité plus jeune qu'elle.

Une semaine avant le mariage de son neveu, John Rudden travailla assez tard dans la clairière, car il avait quelques épars à finir. Il avait coupé des noisetiers autour de l'étang cette année-là, et désirant savoir la profondeur de l'étang, il essaya de toucher le fond avec une longue perche de noisetier. Il ne put pas y atteindre, et connut donc que l'étang avait plus de dix pieds de profondeur à cet endroit, quoiqu'il fût peut-être moins profond ailleurs. Le taillis a beau être dans une vallée solitaire, là où travaille un bûcheron il n'y a pas de solitude, car il est toujours à tailler et à couper le bois, et on peut entendre ses coups à un mille de distance, il suffit de prêter l'oreille. Mais l'homme lui-même reste invisible, car les épais arbustes le cachent.

Le bruit tient compagnie. Quelle femme est jamais seule lorsqu'elle coud à la machine ? De même

(1) Allusion à une scène du *Richard II*, de Shakespeare.

le bruit de la hache ou de la serpe de John suffisait à lui garder sa bonne humeur, comme s'il avait eu un ami à côté de lui.

La veille du mariage, John travailla avec son zèle habituel, quoiqu'il ressentît un peu de fatigue aux bras vers l'heure de l'angélus, mais la pensée qu'il mettrait sa veste du dimanche le lendemain lui conserva sa bonne humeur, et quand il posa enfin sa serpe et chargea une brassée de pieus pour les emporter à la maison, il se sentit tout vigoureux et fort, prêt à affronter les bonnes lampées du lendemain.

Winnie ne sortait jamais la veste du dimanche que si on en avait besoin, ou alors c'était pour la montrer aux enfants (rare faveur !) car elle craignait que ses bambins ne la salissent en la tripotant. Les fenêtres de la chaumière étaient très étroites, si bien qu'il faisait toujours sombre à l'intérieur, et ce fut avec le même orgueil qu'autrefois, lorsqu'elle lui avait permis pour la première fois de la porter au cours de leurs promenades à Maidenbridge, qu'elle lui dit, en sortant la veste pour le mariage : « Il faut mettre la veste du dimanche, John ! ».

Tous les invités étaient rassemblés sur la petite pelouse devant la maison du fermier Rudden, lorsque John s'approcha. Ils avaient tous mis leurs habits de noces, et ils s'inspectaient les uns les autres, se demandant dans leur for intérieur combien chacun avait dépensé pour avoir l'air si beau. Chacun savait combien sa tenue allait tirer à conséquence, puisque, pendant des mois, tout le village parlerait de ce qu'on avait porté ce jour-là, pour ne l'oublier que si un enterrement survenait, car alors il y aurait les fleurs pour défrayer les conversations.

John ouvrit lentement le portail du jardin qu'il connaissait si bien, et s'engagea dans le sentier de gravier pour rejoindre les invités. Lorsqu'il ouvrit la porte, la mariée était sortie, et, en apercevant John, elle prit le marié à part pour lui murmurer quelques mots. Alors, John vit son frère s'avancer vers lui. « Vous n'auriez jamais dû mettre une vieille veste de travail par un jour comme celui-ci, mon frère », dit Thomas Rudden d'un air sévère, « vous ne viendrez pas à l'église habillé comme vous l'êtes ».

Tous les invités laissèrent échapper un petit rire, car la plupart avaient entendu ce que le fermier Rudden avait dit. « Qu'est-ce qui ne va pas Thomas ? », demanda John. « Un verre ou deux de vin vous a troublé la vue. Ne voyez-vous pas que c'est ma veste du dimanche que j'ai mise ? Elle est sortie, propre et nette, du coffre ce matin même ».

De nouveau les invités ricanèrent, et la mariée souffla, assez fort pour qu'on l'entendît — « Quel est

donc ce minable individu qui a poussé le portail ?... » Thomas emmena son frère, et le remit doucement sur la route.

John Rudden n'était pas homme à négliger un conseil voilé. Quand il s'aperçut qu'on n'avait pas besoin de lui pour le mariage, comme il ne désirait pas à ce moment-là rentrer chez lui, il partit dans la direction du taillis où se trouvait l'étang. Lorsqu'il y fût, le soleil brillait dans l'eau claire, et John, regardant dans l'étang, vit son image. Oui, son frère avait raison. Sa veste du dimanche était tout juste bonne à être accrochée sur un épouvantail. Et au fait, quoi d'autre était-il donc ? Il se demanda pourquoi, au cours de maintes promenades le dimanche le long de l'étang, il n'avait jamais regardé dans l'eau. Mais il ne portait pas sa veste du dimanche lorsqu'il avait plongé la perche dans l'eau, et d'ailleurs, il avait troublé le fond ce jour-là, et il n'avait rien vu.

Il n'en voulait pas à Thomas, pas du tout. Car maintenant il se voyait. Tout ce que Thomas avait dit était : « Va-t-en, John ! Va-t-en dans les ténèbres de l'au-delà ! »

John Rudden enleva sa veste du dimanche. Il la posa sur un fagot de bois, et il entra dans l'étang.

La découverte d'une veste au bord d'une mare profonde, lorsqu'on ne trouve pas le porteur, dit bien ce qu'elle veut dire. Quand le policeman porta la veste à Winnie et lui demanda si elle la connaissait, elle répondit avec orgueil, tout en versant des larmes amères :

« C'est sa veste du dimanche ; nous l'avons achetée chez Packman ! »

T. F. POWYS.

(*traduit par Henri Fluchère*)

Théodore Francis Powys est un des frères d'une famille qui compte, outre trois grands écrivains, John Cowper, l'auteur de *Wolf Solent* et de *A Glastonbury Romance*, et Llewelyn, essayiste distingué, d'éminentes personnalités du monde universitaire ou littéraire. Théodore Francis s'est fait une place à part, comme conteur et romancier, qu'il ne partage avec personne. Il a ressuscité l'allégorie, morte en Angleterre depuis Bunyan, et écrit les contes les plus parfaits qui soient. Il s'en prend à Dieu, à l'homme, à l'amour, à la mort. Cadre paysan, collines du Dorset, villages paisibles et fous, le Rétameur Jar, Monsieur Weston et l'Archange Gabriel, John Death... Une langue qui doit tout à la Bible, au *Progrès du Pèlerin*, et au génie singulier qui a su lui donner ces résonances pathétiques et simples, ce parfum discret et inimitable d'un brin de bruyère cueilli sur la lande, une automne d'avant-guerre...

H. F.

Romans: « Mr. Tasker's Gods », « Mockery Gap », Mr. Weston's Good Wine », « Unclay ».

Contes: « The House with the Echo », The White Paternoster », « The Only Penitent », « Captain Patch ».

Essais: « Soliloquies of a Hermit ».

N

1. *Couleur d'une belle journée,*
L'amour, debout sur un nuage,
Sa longue tâche terminée,
Pardonne à tout le paysage.

Va-t-en ! Ni la terre étonnée
De retrouver après l'orage
Le meilleur songe de l'année,
Ni les cailloux, ni le feuillage

Ne pourront oublier ce don
Que nos deux bouches leur ont fait,
Détendues et molles selon

Des lois plus douces que le front
D'un petit animal et dont
La beauté du monde est l'effet.

2\. *L'amour et le silence*
m'ont défait le visage
à ce point que la joie
ne me reconnaît plus.

Je n'ai plus cette angoisse
dont hésitaient mes mains
en dénouant les robes
et poussant les verrous.

Je ne sais plus que faire
ce qu'il suffit de faire :
rends-moi la maladresse,
l'impatience, la peur.

3. *Aux limites de l'amour*
le silence ouvre sa porte
et des mots prennent le corps
de ce qu'ils allaient nommer.

La chevelure est un pré,
le regard, une rivière. . .
Dans les bleuets et la craie
l'été cache ton visage.

Défaillante, ma fragile,
ta victoire est d'amener
à la forme de mes yeux
les paroles que je tais.

4. *Avance de la joie,*
des villages qu'on passe.
Nous nous aimons plus vite
que ne va le désir.

Déjà nous abandonnent
ces bûchers de l'attente,
ces deux êtres qu'à l'aube
nous avions pris pour nous.

Ma plus pure apparence
je la découvre en toi,
et c'est toute ma vie
qu'enferment tes miroirs.

5. *Ne bouge pas. Un geste*
briserait les étoiles
que ce frisson de givre
dépose dans le cœur.

Ne bouge pas. L'aurore
incendie aux fenêtres
la capitale blanche
d'une heure de sommeil,

immobile, si peu
à l'image du monde,
que le rêve salue
sa belle vérité.

6. *Lourdes apparences,*
images de plomb,
le jour me saborde
si j'ouvre les yeux.

Aveuglé de toi,
j'ai le privilège
d'accueillir un flot
léger comme l'air,

et dont la ruée
m'ensable au niveau
de cette clarté
qu'on dit le bonheur.

7. *Autrefois l'image*
savait me trouver,
et chaque blessure
était ma richesse.

Une balsamine
livrait la beauté.
Le moindre faux-pas
m'accablait de signes.

Aujourd'hui les choses
n'ont que le visage
d'un monde sans toi,
solitaire et simple.

8. *Des mots, j'en sais à faire taire*
Les jugements et le mépris.
Ce soir, nous habitons la terre
Où le bonheur est à ce prix.

On dit feuille, et l'arbre est de verre ;
On dit clair, et même la nuit
Consent à crier de lumière
Entre les murs évanouis.

Tu vois, le monde est ta maison,
Grands salons où flambe l'amour
Entre la cendre et la raison...

Et, muet, je bâtis le chant
De cette heure qui nous défend
Contre les ennemis du jour.

TOURSKY.

ENTRE LE SOMMEIL ET LA MORT

Je vivais à cette époque complètement détaché du monde, sortant d'une crise sentimentale dont j'étais allé me guérir dans le Midi de la France, au soleil. Rien ne guérit comme la lumière. Mais il n'est pas de pays au monde, comme le Midi, capable de faire comprendre et goûter l'obscurité.

Cette obscurité dont je parle, et à laquelle j'aspirais, n'était encore que la solitude. La crise était bien passée. Je savais maintenant que je n'en mourrais pas, mais il me restait dans l'âme et les nerfs cette sensation vague, ce rappel que le convalescent garde de la maladie, comme la terre du tremblement ou de l'éruption ; c'est un fond remué, fécondé par le passage du séïsme, et prêt à fructifier.

Je m'étais enfoncé dans la solitude comme dans la seule chance de salut. Tous mes efforts n'avaient tendu qu'à ce seul but : être seul, éloigné de tout et de tous, ne faire signe à personne ni à moi-même. Je ne voulais ni parler ni penser, encore moins me souvenir. Mais comme je me sentais une grande ardeur d'exister, j'avais été conduit tout naturellement à l'unique activité que comporte un pareil moral : celle du physique. Je marchais du matin au soir. La marche était devenue mon élément nécessaire, je souffrais d'être obligé de m'asseoir pour manger, me reposer. La tête vide, ma légèreté était merveilleuse, comme celle d'un astre lancé dans l'espace, et ma volonté d'avancer n'était pas moins soustraite à la pesanteur, si mes jambes ne lui obéissaient pas constamment de bon gré. Dans la fatigue même, il y avait une espèce de volupté, une langueur où le poids du passé se faisait sentir, n'affectant que les sens et très vaguement l'esprit. Il m'arrivait alors de m'asseoir sur un banc ou de m'allonger sur le sol. Ce repos ressemblait au crépuscule. Je pouvais demeurer ainsi des heures entières, sans mouvement, sans penser, sans rêver, égaré dans l'extrême solitude des déserts. Le soleil pouvait me brûler, m'éblouir, mon âme était plongée dans la douceur du soir, et c'était avancer encore que de rester ainsi.

Il m'arrivait souvent de marcher dans la nuit. Une marche de nuit sous un ciel de juin ou de juillet, où la musique des grillons rivalise avec l'éclat des étoiles et répond si bien à l'immobile clarté du ciel qu'on en dirait le reflet sonore, est un merveilleux exercice; les jambes y ont peu de part. On ne sait où l'on pose les pieds, l'âme et les sens voguent dans un élément fluide, comme l'air et l'eau, dont elles sentent vaguement la résistance. Rien ne peut peindre la béatitude que j'éprouvais alors ; c'était celle de l'oiseau de nuit, la plus solitaire et sans doute la plus heureuse des créatures terrestres. L'éreintement qui se faisait sentir au retour ressemblait, dès que je me couchais dans mon lit, à la suave paresse d'un demi-dieu qui aurait pris la forme même de la chaleur et du repos, et je me laissais emporter par le sommeil sans que mon esprit retournât d'un pas en arrière, sans une pensée, un désir.

L'état d'âme et de corps où je me trouvais à cette époque tenait sans doute en partie au prestige du pays. Aucune autre contrée de l'Europe ne produit cet effet d'équilibre physique et mental. Le jour est plein de montagnes et de précipices, dont on ne fait que sentir la présence, mais la nuit est sans rêves, « altière, taciturne et lasse », comme chante Pétrarque ; et le tout est fait de ciel bleu, de calme et d'étendue.

Après quelques mois de cette vie éloignée de tout contact humain, j'étais parvenu à un étrange bonheur d'où l'égoïsme était exclu. Si je me souciais peu des hommes, je pensais encore moins à moi-même. Quel plaisir physique prenais-je donc à vivre ? Sans doute, mes sens demeuraient ouverts, peut-être n'avaient-ils jamais été pressés à ce point de saisir tout ce qui se présentait à leur portée, mais cette jouissance commencée sur terre se perdait bientôt dans l'abstraction, comme les couleurs du soir, plus accentuées à mesure qu'approche la nuit, se transforment dans l'obscurité naissante et finissent par s'évanouir dans un reflet qui les fixe pour l'éternité.

Ainsi, l'isolement et l'effacement m'avaient conduit à cette béatitude que l'âme n'éprouve que dans l'obscurité de sa propre nature, quand, dépouillée et enrichie à la fois de tout ce que procure le voisinage du monde végétal et des éléments, elle se replie sur elle-même et se reconnaît, consciente de sa force et de son pouvoir. Elle reprend alors le rôle des sens ordinaires pour le porter plus haut et créer un chemin au désir qui commence à l'agiter.

Je fus longtemps avant de me rendre compte de ce que je cherchais. Exerçant rarement ma pensée, je ne songeais même pas qu'il me manquât quelque chose.

J'existais. A l'instant même où je m'aperçus que je vivais de cette vie animale, je reconnus que mon esprit n'avait cessé d'aspirer à un but. La vie du jour, comme celle de la nuit, n'est que rêve. Il est une atmosphère plus réelle, seule réelle sans doute, où vivre signifie chercher, découvrir. Mon âme s'était enfin réveillée, ma volonté aussi.

C'est alors que je compris le sens véritable de ce mot prononcé si souvent, autrefois, et qui me poursuivait depuis quelque temps dans tous mes déplacements, comme l'ombre d'un nuage qu'on voit planer sur les champs, et où l'on entre, où l'on s'égare, sans songer à ce qu'elle cache de céleste et d'éternel dans sa mince couche terrestre : obscurité. Dans cette simple expression tout est contenu, pourvu qu'on la considère un moment, les yeux fermés, sans autre pensée que celle qui sort de sa propre substance. Je compris que, dans la lumière du soleil, où j'avais trouvé le premier apaisement dont j'éprouvais un si grand besoin, mes yeux n'avaient en vérité rien vu. J'avais marché comme un aveugle, ou plutôt comme quelqu'un qui ne pense pas à regarder, sans doute parce qu'il n'y avait rien à voir qui valût un regard.

Tandis que je réfléchissais à cela, un soir (est-ce bien réfléchir cette tension de l'esprit bandé tout entier dans un sens unique encore mal défini ?) je me souvins d'un vieux peintre, que je fréquentais beaucoup au temps de ma première jeunesse. Cet homme, qui avait sans doute pensé autant que peint, la marque en était restée sur son visage, achevait solitaire une vie pleine de travail, dans l'atelier où s'était écoulée son existence, devant une toile à laquelle il travaillait, m'affirmait-il, depuis plus de vingt ans, et qui restait inachevée. Paralysé, il demeurait cloué le jour et la nuit dans un fauteuil, en face de cette toile qui couvrait tout le mur, qui représentait pour lui le chemin parcouru depuis tant d'années, et où s'épuisaient maintenant les efforts de sa vieillesse éveillée mais incapable d'ajouter quelque chose, le moindre trait, à cette surface surchargée, à ses yeux presque vierge. Il me dit que le problème s'était présenté au début de la façon la plus ordinaire. Il s'agissait simplement de remplir la toile avec les figures allégoriques des saisons, de les disposer de manière qu'elles évoquassent une espèce de ballet à peine indiqué, dont le mouvement devait suggérer l'évolution de la nature. Dans toute la vigueur de l'âge, il avait cru réussir sans peine ce travail, dont le sujet s'était imposé à lui et auquel il s'était mis d'enthousiasme, et il l'avait laissé pour achevé, quand un jour, au réveil, l'ayant attentivement considéré, l'insuffisance de cette œuvre s'était tout d'un coup imposée à lui. Il se rendait compte que peu de

chose manquait au tableau. Toutes les lois de la composition et du dessin avaient été observées et la couleur faisait plaisir aux yeux. Pourtant, vingt années s'étaient écoulées, me disait-il, sans qu'il eût trouvé le secret de l'énigme. Il y avait mis la main presque chaque jour, sa pensée n'avait pas cessé d'y réfléchir. Maintenant que sa main ne pouvait plus tenir les pinceaux, il commençait à voir clair. Certains jours, il lui semblait que s'il avait pu se lever ne fût-ce qu'une seconde, il aurait résolu le problème.

Je lui demandai de quelle sorte était la révélation dont il parlait. « Je suis à deux doigts de la mort, me répondit-il, je longe un précipice où le moindre choc, la pression d'une ombre, peut me faire tomber. Chaque soir (je devrais dire chaque nuit, car le sommeil ne vient me chercher qu'après les autres, il m'oubliera bientôt tout à fait, jusqu'au jour où il me prendra pour ne plus me lâcher), chaque soir je me demande s'il ne serait pas possible de saisir la minute, la seconde, l'éclair, qui précède immédiatement le sommeil, ce passage du conscient à l'inconscient, de l'être au non-être, où doivent être contenues tant de choses. Si je pouvais fixer une pareille image dans ma mémoire, il me semble que je tiendrais le secret de la mort, et en même temps toute l'explication. Mon tableau serait achevé. C'est fou ce que je vous dis là, un vrai conte d'enfant. Si le rêve se retient si difficilement, comment pourrais-je garder ce qui est beaucoup plus subtil encore que le rêve ? Il faudrait être doué d'une volonté surhumaine, et la volonté n'est pas tout. »

« Pourquoi, me dis-je, ne réussirais-je pas là où ce peintre a échoué ? Je ne suis pas vieux comme lui, je possède une volonté toute neuve, fortifiée par le danger d'où je viens de me tirer. Essayons donc de saisir le secret de cette obscurité qui est devenue mon élément familier, afin d'arriver à une connaissance qui me dédommage des difficultés de vivre qui m'attendent encore, c'est certain. »

De ce moment, je concentrai toute mon attention sur cette expérience. Cependant je ne voulais y apporter aucun effort. La chose devait se faire d'elle-même; et justement, me disais-je, si le peintre n'y a pas réussi, c'est qu'il y avait mis trop de volonté et d'énergie.

J'avais renoncé à mon isolement, sans reprendre pour cela la fréquentation du monde; mais je ne cherchais plus à le fuir, comme avant. Par ce nouveau genre

de vie, moins actif et plus cérébral, car je m'étais remis peu à peu à penser, j'espérais m'acheminer plus lentement vers le sommeil, le voir venir ; à l'époque de mes grandes marches, j'y tombais chaque soir comme dans une trappe.

Quelque temps se passa ainsi sans résultat, mais chaque jour semblait me rapprocher de la solution. J'acquis une aisance spirituelle pareille à celle que procure aux muscles l'entraînement de l'exercice. Ne me couchant jamais sans émotion, la voie s'ouvrait d'elle-même; je n'éprouvais aucune impatience, mais une sorte de crainte voisine de l'extase, comme autrefois quand, au côté de ma mère, dans cette grotte miraculeuse où celle-ci m'avait conduit pour prier la Vierge, j'avais attendu l'événement : un signe de tête de la statue pour répondre oui ou non à une question que je m'étais posée, le matin.

Un soir que je m'étais couché dans cette disposition d'âme et d'esprit, il me sembla que les objets dont j'étais entouré prenaient tout à coup un air si familier qu'ils partageaient ma crainte et devenaient complices de la chose que j'attendais. J'avais les yeux grands ouverts, dans une immobilité complète, regardant devant moi une petite tête de marbre montée sur socle, dont le profil se détachait assez bien dans la demi-obscurité; il me parut même que je ne l'avais jamais aperçue avec une pareille netteté, bien qu'il ne restât que peu de lumière dans la fenêtre. Mon inertie physique n'était pas moins définitive que celle de cet objet, et bientôt j'acquis la certitude que cette tête vivait, tandis que moi je me figurais seulement être en vie. Mes yeux se fermèrent tout naturellement, conséquence logique de l'état où se trouvait le reste de mon corps, et aussitôt l'ouïe prit la place et l'intensité de la vue. Aucune image ne subsistait dans le champ noir de mes orbites, mais chaque bruit prit la netteté de l'image disparue, pour n'en former bientôt qu'un; ou plutôt l'un de ces bruits effaça tous les autres : c'était celui de l'eau coulant dans une gouttière. Il avait plu une partie de la journée, mais je ne m'en souvenais pas. Le bruit qui parvenait à mon ouïe n'avait aucun rapport avec l'eau ou un élément quelconque : il était lui-même, il vivait et prenait de plus en plus d'importance. Je fus frappé du fait qu'il ne se manifestait pas au dehors, ni tout près de mon oreille, mais en moi, se confondant avec le corps que j'avais oublié et dont

j'éprouvai un moment la consistance à la fois dure et molle; un moment à peine, car l'engourdissement commençait à me gagner. Il me sembla que la masse charnelle, d'épaisse qu'elle était, perdait de son poids, retombait insensiblement comme une pâte et s'étalait jusqu'à se mélanger à la matière ambiante, pas plus pesante qu'elle. Le bruit n'avait pas cessé de se faire entendre, ou plutôt d'exister, mais à son tour il semblait s'être élargi et comme incorporé aux atomes. Ce qui me restait de solidité charnelle, je ne puis employer d'autre mot bien qu'il ne s'agît plus de matière, s'enfonçait par degrés dans l'impondérable. Ma tête émergeait encore, mon esprit gardait assez de conscience pour se rendre compte du changement qui s'opérait insensiblement dans ma nature terrestre. Peu à peu ma tête elle-même plongea dans l'engourdissement. J'étais descendu tout entier dans une épaisse ténèbre, confondu avec l'obscurité, et cette obscurité formait maintenant tout l'univers dont je possédais encore la notion, de plus en plus fuyante. Ce qui me restait de conscience se bornait à la perception d'un son indéfinissable, peut-être un reste de ce bruit qui avait fixé quelques instants plus tôt mon attention auditive et qui était remonté à mesure que je m'enfonçais; il s'élevait en formant une courbe dont le crochet se fermait au-dessus de ma tête. Et tandis que celle-ci disparaissait tout en bas, et que le son montait, plus haut, le son même s'imprécisa dans la distance. Ma tête souterraine, comme un bulbe, se gonfla de sommeil.

Je m'étais endormi, une fois de plus, sans avoir vu jaillir la lumière.

D'avoir été si près de l'atteindre et convaincu de mon impuissance, le découragement s'empara de moi. Je crus éprouver du désespoir et le souvenir me revint : je n'étais pas guéri, comme je me l'étais imaginé, puisque j'étais incapable de réaliser l'acte le plus simple, ou qui m'avait paru tel dans l'état de disponibilité où l'oubli m'avait conduit. Le visage du vieux peintre reparut un moment; à mon tour, j'aperçus ce qu'il y avait de puéril et d'insensé dans l'idée que je poursuivais. « Cette seconde révélatrice que tu cherches à fixer, me dis-je, n'appartient plus au temps, c'est pourquoi nulle volonté ne saurait la saisir. Le tableau n'est jamais achevé... »

J'oubliai bientôt ma folie et mon existence reprit son cours normal. Le monde humain me fut rouvert.

Je me mêlai à la foule; deux ou trois visages que j'y distinguai, après de longs détours, me rendirent à la réalité et je m'aperçus qu'il était encore possible, non seulement d'exister, mais de m'attacher à quelqu'un.

C'est dans cette disposition nouvelle que la maladie me prit par la main pour me conduire à une solution dont je n'avais plus souci. Je m'étais couché, un soir, dans un étrange déséquilibre, une sorte de vertige n'affectant, il me semblait, que mes énergies spirituelles. Le visage aperçu dans la glace en me déshabillant n'était plus tout à fait le même que celui de ce matin; il y manquait quelque chose, j'en avais ri; ce rire me fit mal et une énorme tristesse suivit quand je me trouvai allongé dans l'obscurité. J'avais chaud et je grelottais, le monde entier m'abandonnait, le sommeil lui-même fut long à venir.

La maladie est une espèce de drame cosmique qui se joue dans l'univers humain et fait passer ce mélange de souffle et de matière par toutes les affres du chaos. Une lutte gigantesque entre deux puissances nécessaires l'une à l'autre et qui ne peuvent se souffrir. La vie et la mort se mesurent avec les mêmes armes et des forces égales. La mort prend l'aspect du barbare qui se bat contre le civilisé. Le cerveau assiste à cela, impuissant, ou plutôt indifférent, comme l'élément atmosphérique à une bataille terrestre.

La fièvre qui m'avait saisi dès le premier jour ne me lâchait plus. Ma tête et le reste de mon corps, séparés par le bourreau, formaient chacun un poids distinct. Ou plutôt je ne sentais plus mon corps comme pendant la première période de la maladie; mes bras, mes jambes, et ce qui restait, s'étaient séparés sans se dire adieu. Comment cet étrange sentiment de liberté me poussa-t-il à désirer la mort ? Je ne sais. Elle me parut toute simple, facile et nécessaire. Depuis six semaines, je n'avais plus dormi. Je tombai dans un profond sommeil, tout semblable au trépas. N'était-ce pas vraiment le sommeil de la mort ? Qui peut le dire ? Je dormis trois jours; un sommeil de trois jours n'est pas ordinaire. Ce qui me le fait croire, c'est que je gardai, comme les mourants, les paupières entr'ouvertes.

J'étais plongé dans le sommeil des astres, le sommeil agité et tranquille, lourd et léger, du germe dans la matrice, que rien ne trouble et dont la voix est silence, quand un son atteignit mon oreille. C'était com-

me un vagissement, un cri élémentaire, d'une sonorité inimaginable. Je me sentis un moment balancer. L'enfant dans son berceau, qu'une main bascule, doit ressentir ce délicieux vertige. Mes yeux aperçurent une forme, un visage tourné vers moi, aussi immobile que les objets et les contours qui m'apparurent, l'espace d'une seconde, avec lui. Je ne sais si mes yeux s'ouvrirent, si je soulevai les paupières. Peut-être le visage qui me regardait, penché sur moi, n'appartenait-il pas à ce monde d'où j'allais sortir. Je n'en avais jamais vu de pareil, c'était plutôt une lumière. Ses traits étaient répandus et me couvraient, comme la fièvre m'avait couvert, mais cette fois avec une inexprimable douceur. Que cette douce voix dont l'écho se prolongeait à mon oreille vînt de lui, je ne pouvais en douter. Elle m'avait appelé. C'était comme dans une foule ou un endroit désert; nous entendons soudain une voix prononcer notre nom; nous nous retournons, il n'y a personne, nul ne nous regarde. Il ne me regardait plus, il avait disparu. Peut-être était-ce mon propre visage que j'avais entrevu, mon propre cri qui s'était fait entendre, le vagissement de l'être qui naît à la lumière, sortant de l'éternelle obscurité. Recommençais-je une expérience terrestre identique pour tous les êtres et pour les pierres elles-mêmes, la propre expérience divine confondue avec celle de l'univers ? Et ce rêve, devenu dans l'espace d'un éclair la seule réalité, allait-il me conduire directement à Dieu, me confondre avec lui ? Si le rêve est vraiment ce que beaucoup d'entre nous supposent, notre ressemblance divine, notre part de Dieu, plus sensible et plus apparente, cette conscience seconde ne se confond-elle pas déjà avec l'éternel, l'unique ?

Je vis, j'existe, et pourtant j'ai entrevu l'inconnaissable. Je n'ai pas tout vu, le tableau n'est pas achevé. Si j'avais vu tout, je ne pourrais en parler. Voici ce que je sais : j'ai vécu dans cette minute, cette seconde, où une douce voix qui m'appelait par mon nom me tira du néant, toute l'éternité; dans cette minuscule lueur, à peine le reflet d'une étoile, j'ai entrevu toute la lumière. Et si je ne me souviens plus, c'est que l'Eternité, la Lumière, c'est trop pour un cerveau et des épaules humaines. Sans doute n'y a-t-il plus de conscience après la mort : mais l'homme sur le point d'expirer, dans l'éclair où il se renverse au-dessus de l'abîme, se réveille soudain et voit. Tout lui est révélé.

FRANZ HELLENS.

POÈMES

CETTE BLESSURE

cette blessure au cœur où les vents se rencontrent
ce visage où la nuit accroche ses diamants
cette plaine fragile où les arbres sont tristes
avec de grands miroirs noués à tes cheveux
ô ma captive et mienne
couleur de mon tourment
caissons de nos malheurs roulant au soirs des rues
que vienne la rumeur de ta sombre venue
que vienne
il pleut sur mes prairies
et je t'ai reconnue.

PRES DU CŒUR

au delà des épingles rougies du désir
au delà des murs nus de nos lèvres closes
il y a cette place d'eau calme
où jouent l'été
quand le ciel patine ses meubles
pour apprêter le dernier beau dimanche
les papillons moirés de tous nos souvenirs
c'est là qu'il fait bon s'étendre
loin du visage de l'homme.

IMAGES DE L'AMOUR

elle est très belle
chanson des bords de pluie
chanson du bout du monde
l'étoffe ploie
aiguière de silence où la pluie se console

je suis le miroir
où le trèfle d'un nom vient se briser
je suis les larmes
que tu croyais encloses pour toujours
je suis le temps
tu ne peux vivre sur le chaume du doute

encore une seconde
en attente à la borne du cœur
ton nom
peut-être me reviendra-t-il
près de ces fleurs que mon cœur a fait naître
à cette porte
sous une étoile
où chaque soir ton ombre pour mes yeux
dessine un jour que je crois reconnaître.

MIROIR D'UN MOMENT

l'azur reflétait au matin
le pas des anges
leur empreinte de neige entrait au cœur
avant le glaive du soleil
une larme très pure
devenait caillou blanc
qu'un arbre jeune accueillait dans sa lumière
tout près du vaisseau noir qui largue ses étoi-
[les.

Brin de jonc
les raisons du vent
ne sont pas les miennes
tu t'estompes
dans la théière bleue du soir
sur la page du temps
le mot
qui ne marque pas.

LE BON VIN

Je regarde les étendues menacées
le sang égrène son faible poids
d'un bras qui s'est affranchi des ténèbres
les forêts brûlent
sur les cartes colorées de notre enfance
l'espoir est figé
à la paupière lourde d'un visage
qui jamais n'atteindra son printemps
feuillets de nos années
qu'il nous faut ressaisir
rideaux épais de notre amour
et sous le porche blanc du toit de notre ami
au frais matin
la chasse d'un bon vin sur nos mains étrangères.

SOUVENIRS

les arbres aux doigts noués
sous un orage
auprès d'un fleuve

l'élan du cœur aux doigts coupés
l'ombre portait dans son feuillage
plus d'une énigme à conquérir

le sang coule sur une table
et se découvre un paysage
écartelé dans un désert
où l'on croit voir une présence
à jamais défendue

il faut abattre un pan de mur
le soleil tresse un soir d'avance
abandonnant au cœur du ciel
une flamme aux velours de nuit

chauve-souris du Capricorne
vas-tu mordre aux jarrets de l'ombre
avec au cœur chaude présence
la neige ensanglantée aux traces du
[grand cerf
qui dort dans ma mémoire
dans une paix d'eaux mortes...

ROBERT PRADE.

ENTRE QUATRE MURS

pour **Denise** et **Georges G.**

I

Entre quatre murs il y avait
la guerre et nous

Solitude de cette guerre
entre quatre murs
odeur des cadavres
couleur des flammes
poids des prisons
des hommes en prison

la guerre entre quatre murs
sans air
sans violence
guerre très calme
très pacifique

la guerre entre quatre murs
les quatre murs de bois de ma chambre
comme si la Cité se fut abimée dans la Seine
comme si
les tours de St-Sulpice eussent cessé d'être
[différentes
comme si
Hilde eut gardé ses bas pour se coucher

Entre quatre murs il y avait la guerre
et nous étions avec la guerre
entre quatre murs désolés
condamnés à demeurer là
jusqu'à la fin des siècles

Au Châtelet il y a d'interminables souterrains
et autour de ma chambre d'hôtel
encore
il y a quatre murs

2

Elle agonise comme un homme
avec d'humaines convulsions
la guerre qui nous a fait
à chaque heure mourir et naître

La Seine coule sous ses ponts
il y a Rouen et le Havre
à l'embouchure de la guerre
aucune mer ne se vautra

Elle agonise et je songe
à ce que nous n'avons pas dit
à la pudeur et aux soirées
sans lumière qui nous unirent

Au bout de la guerre
nulle mer ne baigne
ma main désolée

Adieu la Seine j'ai aimé
adieu la guerre j'ai aimé
et je serre tous mes amours
comme une île entre mes deux bras

3

Alors ils ont parlé
de tous les navires
de toutes les routes
de tous les pays

alors ils ont bu
la dernière goutte
un peu de vin rouge
pareil à du sang

La nappe était propre
la pluie transperçait
la ville et le fleuve
la pluie a du bon

Alors ils ont cité
des gares lointaines
filles rencontrées
au coin de la nuit

Chaque verre vide
chaque main posée
mettait sur la nappe
un rond transparent

Mon amour s'en fut
chacun frissonna
de se sentir nu
et l'un dit tout bas
hier c'était la guerre

4

Mon amour est atteint
de la limite d'âge
à chaque page blanche
il y avait un nom

Si ses cheveux sont teints
si ses yeux sont cernés
c'est qu'elle n'est point née
pour épuiser la coupe

Sur le fleuve il y a
le vol lourd des péniches
dans les bois de Clamart
des filles ont chanté

Sa chevelure
dans le métro
avec ma bouche
posée sur elle

La Seine passe
devant le Louvre
ses eaux mûrissent
ma liberté

Ah ! le sifflet
des trains de nuit
Crevant la nuit
comme une digue

Le pire espoir
est de n'avoir
pour tout espoir
qu'un vieil amour à rajeunir

CHARLES AUTRAND.

ROMANESQUE

Un garçon est assis dans un pré. C'est Charles Grand. Il fume sa pipe, il lit, il est le roi du pré. Il aime le son des voix, la bête qui court dans l'herbe haute, la haie qui sépare les enclos. Il lit. La femme qu'il aime s'appelle Charlotte ou Mélisande. Il est Werther, un original concentré qui veut mourir d'amour, qui repousse ce poids désagréable de la vie quotidienne, qui entretient au fond de lui-même une effervescence murmurante, comme le vin fermente.

L'effervescence s'insinue, elle déborde, elle gaspille : c'est indécent et émouvant. Elle englobe tout ; elle atteint la pauvre vie tranquille, assise au loin paisiblement. Elle la submerge.

Ce n'est pas du tout un jeu, un incident, une plaisanterie. Werther meurt ; une mort très noble, avec des pistolets. Charlotte accourt. Elle dit des choses désolées. La lune écoute. Une vérité est claire, mais elle est inutile : le mari de Charlotte est absolument inutile.

Charles Grand lit. Tout est parfait. Les femmes sont belles et sensibles. Les villes flamboyantes, accueillantes et splendides, les gens sont pleins de promesses, on les appelle, ils viennent à vous, chargés de virilité, de chansons, d'expansion juvénile, d'amitié et d'amour.

La terre est un buisson fleuri, épanoui dans le vaste monde. Charles Grand s'y développera, s'y transfigurera. Il est un garçon modeste, un fils insouciant, un adolescent, mais il partira un jour, il finira ces lectures poétiques ; la vie est chaude comme un oiseau. La joie d'enfant, la force croissante aboutiront à la foule bienveillante des héroïsmes et des amours, et aussi des péchés joyeux.

Charlotte l'attend, ou Mélisande. Mais il ne se tuera pas. Il y aura une excellente occasion de bonheur. Quand le corps est en bon état et qu'on connaît

les mots précieux, des fêtes quotidiennes s'en écoulent ; il y aura d'excellentes occasions de bonheur.

Les mariages se font toujours à la suite d'une petite remarque particulière, qui s'est grossie ensuite jusqu'à être indiscrète, ou dramatique ou solennelle.

Quand Charles Grand a rencontré Marie, sa vue lui a été désagréable, vaguement, comme un ciel de fins nuages égaux et qui se confondent vous gêne avec insistance si le soleil se devine au travers.

Le motif de ce désagrément est ensuite devenu clair, puis oppressant. A la lumière des lampes, ou dans le grand jour, sous les feuilles des arbres, ou dans le calme d'une pièce close, Marie était captivante parce qu'elle était triste.

La tristesse de Marie rôdait autour d'elle. Elle la dépouillait. La vie de Marie semblait finie, une herbe fauchée, une gerbe sans but.

Charles s'engouffra dans cet abandon.

Ils étaient pauvres tous les deux, et libres de s'imaginer les phases d'une vie riante, au bord d'une mer étonnante d'appui mutuel, d'ardentes caresses, de dédain pour la solitude.

Cette femme qui va se marier va s'alléger de sa lourdeur naturelle, de sa mélancolie. Tout va courir avec entrain ; un jeune homme est près d'elle qui boit la vie comme un bon vin.

L'homme se redresse, son cœur bat pour deux vies. Les beaux combats sont commencés. Pas plus de Charlotte que de Mélisande : Marie, pauvre, isolée, abandonnée. Il faut un homme qui prenne cette vie au cou, dans son grenier, et qui l'amène à la clarté de l'été immense, pour la fleurir, la susciter.

Je suis cet homme, ce pionnier, cet explorateur, ce mari, cet homme marié.

La femme mariée est restée triste. Lourde, affaissée, neurasthénique.

Elle est debout sur la vie, sur votre double vie, comme un fantôme sur une prairie.

Vous la poussez, vous la tirez, vous regardez au travers.

Cette femme est la jeune fille que vous avez voulu sauver, que vous avez imaginée.

— « Viens ici, éprouvée », avez-vous dit à cette stupide, à cette amorphe, à cette morne immobilité.

Charles essaie de s'imaginer comment on pourrait la remuer, la redresser, y insinuer quelque désir.

Il l'a serrée dans ses bras, il l'a couverte de baisers, de rires, de réflexions et d'aventures. Il l'a traînée dans la campagne, dans l'air, dans l'eau, dans les guinguettes, au cabaret.

Il l'a battue, il lui a fait deux enfants. Il l'a pétrie, il l'a flétrie.

C'est Marie. Elle est molle, elle est morne, elle est sotte.

Des pleurs vous raclent la gorge. Vous êtes voûté, vous travaillez sans but, et toujours irritable ou las. Les gosses sont comme leur mère, apathiques, blafards, un peu gras. Ils mijotent dans le désordre chaud, dans cette fadeur avec cordes et torchons mouillés qui traverse votre logement.

On y étouffe. Mais eux n'y étouffent pas. La mère et les enfants sont des loques, des chiffes, des couvertures sales.

Vous bégayez de fureur, vous parcourez les pièces en arrachant des mots grossiers de votre impatience ou de votre colère. Votre vie sent mauvais, c'est un gâchis, un mal difforme, une imbécillité à se jeter par la fenêtre.

Mais vous vous séparerez de cet échantillon de la faiblesse des femmes. Vous retrouverez les nouvelles lunes des soirées d'août, vous reposerez dans un lit propre et frais, vous serez de retour chez vous, près de votre mère.

« J'ai chance de me décrocher de cette puanteur, dites-vous, avec fureur, de cette sacrée odeur ».

Vous revoyez les champs doux, les femmes blanches, les troupeaux épais.

De l'eau sale s'étale sur votre évier bouché. Marie épluche lentement quelques carottes sur une casserole sans queue qui vous agace les nerfs.

Vous allez les lâcher, vous allez les plaquer. Les yeux fixés sur votre jeunesse, vous partirez, vous vous perdrez dans la grande ville.

Oui, demain. Aujourd'hui vous avez un peu peur. Vous êtes de compte à demi dans la faillite, dans la mauvaise marche des choses. Vous vous sentez fautif.

A vrai dire vous n'avez rien à vous reprocher. Mais les longues rues sont là, la longue vie sombre. Vous n'osez pas y lancer ces déchets, les séparer de votre énergie, de votre action, de votre haine.

Demain, oui, quand vous aurez envie de cogner, de casser quelque chose.

Aujourd'hui, c'est absurde, la vie est comme un terrain vague. On ne sait où se fourrer pour pleurer.

LURONNE

Prosper s'est pendu. Voici comment c'est arrivé.

Gertrude, sa femme, a toujours le parler haut. Il faut ce qu'il faut. Elle sait ce qu'on doit savoir de la vie, une grosse vie difficile.

Vous êtes toujours comme botté dans une vie de ce genre.

Gertrude a appris là-dessus depuis son enfance des choses catégoriques : notre monde longe une forêt basse et touffue, sans lumière. Notre monde est une espèce de fossé obstrué ; avec de hautes montagnes autour.

Gertrude en a retenu quelques aperçus du temps de sa première communion. Notre monde est une « Vallée de l'Arche ». Quelque chose de triste qui a failli se noyer un jour dans les larmes des gens, mais qu'une colombe est venue visiter sur l'ordre du Ciel pour y planter des arbres.

Et il était grand temps.

— « Pour les affranchir, a dit Dieu, tu vas aller trouver ces gens, mais fais bien attention ; je me suis perdu plus d'une fois, c'est une vallée de larmes ».

— « Vous avez raison, a dit la colombe avec nonchalance, mais soyez sans crainte, et donnez-moi une arche avec tout ce qu'il faut dedans ».

Et la colombe avait promené son arche et toutes les larmes s'étaient arrêtées. Tu pleures et tu t'arrêtes de pleurer ; quelque chose s'enfonçait comme une bouteille pleine et bouchée. Mais Dieu a fait sauter le bouchon.

Et la colombe est toujours là ; vous l'entendez si vous savez écouter.

— « Tenez-vous tranquille, dit-elle à Gertrude, et regardez votre mari. S'il a bu, battez-le, car il ne doit pas boire. S'il n'a pas bu, embrassez-le, et voilà tout pour le mieux dans la Vallée de l'Arche ».

Or, hier, Prosper a bu et il a été battu.

C'est un grand gars solide. Mais quand il a bu il devient mou et triste ; une vraie chouette grise, avec ses gros yeux ronds qui pleurent. Il faut agir en conséquence. Gertrude agit en conséquence.

Et ce matin Prosper a pris sa musette et va sortir.

Il a décroché sa musette en silence. Ses yeux sont vagues. Il toujours les yeux un peu vagues, un peu saillants et injectés.

Ce matin il n'a pas l'air content ; il se borne à de petits gestes lents ; une légère irritation lui fait arracher le clou du mur en décrochant sa musette.

— « Où vas-tu ? » lui dit Gertrude.

— « Mais oui, mais oui, où vas-tu ? » répond Prosper d'une voix étrange qui laisse une impression désagréable dans la conscience.

Prosper est sorti. A midi il n'est pas rentré, le soir non plus.

Le givre a mené la journée dans un ciel clair aux confins de la gaîté. Près d'une grange une mésange a grignoté toute la matinée. Un vieux bonhomme a cligné de l'œil à Gertrude en passant :

— « Toujours belle, alors ? » a-t-il dit. Gertrude n'est pas belle du tout, elle a seulement des lèvres rouges et un air franc et déluré.

Non, le soir Prosper n'est pas rentré. Prosper s'est pendu dans la matinée. Prosper s'est pendu dans son bois.

Quand on a ramené le corps, les gens parlaient tous à la fois. Les paroles de Gertrude ont été simples et familières :

— « Quel imbécile », a-t-elle dit en pleurant.

La tête appuyée sur sa main, Gertrude contemple le visage gonflé, les yeux fermés de cet imbécile qui s'est pendu un jour de givre bleu, cet imbécile qui repose dans sa dernière journée d'homme ivre et triste, et battu.

Il repose. Il serre contre sa poitrine ses mains crispées. « Mais oui, mais oui, où donc vas-tu ? », c'est ce qu'il a dit, c'est ce qu'il serra contre sa poitrine.

Une inquiétude trouble Gertrude, abandonnée injustement au grand milieu de la vallée de l'arche.

Prosper appelle. Elle ne veut rien entendre.

— « On ne me prend pas comme ça, se dit-elle. Libre à lui de rester sur le carreau, mais je n'ai rien à y voir. Non, on ne me prend pas comme çà ».

Pourtant, en ce moment, là-bas aux lisières du monde, elle entend une voix tremblante, la voix d'une vie discrète et faible, une voix qui vient de s'évanouir.

— « Mais oui, mais oui, où t'en vas-tu ? »

Gertrude est saisie de crainte. Elle a jeté sur le mort un regard d'étonnement ; des gens meurent de faim, de soif ou de maladie ; Prosper est mort de ses larmes. Son être entier affirme maintenant cette sorte de mauvaise habitude des larmes.

Du temps de sa vie on n'y faisait pas attention. Mais il apparaît que Prosper était malheureux. Gertrude le voit en rêve qui pleure sur le bord d'un chemin ; il vient à elle, il la regarde, il disparaît et se montre de nouveau ; et toujours il est habile à lui montrer ses larmes.

Gertrude résiste : « On ne me prend pas comme ça ». Gertrude n'a pas de remords. Gertrude n'a pas de regrets.

Et si des bribes de torpeur s'emparent de ses paroles toujours hautes et claires, si sa conscience l'empêche de manger son pain et ses pommes de terre : « Mange, se dit-elle, s'il est resté sur le carreau, tu n'a rien à voir là-dedans ».

Mais il lui fait des signes au bout d'un vaste silence. Pour toujours, immobile et triste comme une chouette grise, Prosper se tient à ses côtés.

Gertrude laisse de plus en plus souvent tomber sa tête sur sa poitrine. Par pudeur, elle parle toujours aussi fort. Mais ses joues se creusent et ses lèvres pâlissent. La soif la tourmente aussi. Elle regarde des choses désagréables, les broussailles et les orties.

— « Je n'ai besoin que d'un peu de lait », se dit-elle pour s'excuser de ne pas manger.

Il y a bien des obstacles sur le chemin de la mort. Gertrude y va très lentement comme une infirme, par un chemin ordinaire bordé de granges et de fenils.

ENNUYEUSE ET LENTE

Voici l'essentiel de l'histoire de Marie-Reine.

C'était une domestique qui boitait. Ses hanches inégales étaient larges et enveloppées de jupons noirs dont les plis volaient au vent dans la cour de la maison. Marie-Reine pourtant marchait lentement.

Tout en elle était lent et bon. Son mari l'avait maltraitée. Mais il était mort depuis longtemps. Marie-Reine aimait parler de ses fiançailles.

Elle était alors la plus belle jeune fille du village. Dans ces jours-là déjà elle ne se promenait pas souvent, et déjà ses mains ne savaient où se poser quand elles avaient fini l'ouvrage. Elle les croisait alors derrière son dos ; les paumes ouvertes semblaient attendre quelque chose.

François y mit un jour une toute petite fauvette tremblante, et Marie-Reine sentait encore comme il avait pressé sa propre paume contre la sienne pour enfermer sans la meurtrir la minuscule prisonnière. De toute la chose était venu un étonnement tendre.

De là venait qu'elle avait épousé François et qu'elle avait, année après année, couvert d'espérance les terreurs que ses humeurs lui imposaient. « Il était vif comme la poudre, répétait-elle, et moi j'ai toujours été ennuyeuse et lente. »

Puis il était mort, et on ne saurait jamais si l'oiseau avait été donné au creux des mains par le cœur ou par la malice. Il y avait bien quelque chose qui ne voulait pas s'effacer, quelque chose qui s'était passé de paroles, la pression douce et persuasive de la paume emprisonnant l'oiseau, mais rien ne pouvait avoir jamais été senti depuis qui permît tout-à-fait d'y croire.

C'est à mesure que la vie devint plus vide et plus inquiétante que Marie-Reine prit l'habitude de mettre son visage au repos, les yeux fermés, entre ses mains.

La caresse passée accueille son visage doucement. Comme tout s'éclaire et frissonne de joie ; des souvenirs perdus depuis longtemps brillent sur la campagne solitaire. Il n'y a pas eu de longs jours silencieux et frileux. Pas non plus de moments d'effroi, où le cœur tremble péniblement, quand on ne reconnaît plus le regard de François, lourd de colère et de rancunes.

Les lèvres de Marie-Reine murmurent faiblement au creux de la vieille paume enchantée ; elles s'y attardent et s'y appuient. Il y a là quelque chose d'insolitement doux et chaud, comme une joue fraternelle ou comme un jeune baiser.

Si l'âme de François ne s'est fait jour qu'une fois, dans cette caresse timide et pure, Marie-Reine ne s'en séparera jamais. Marie-Reine se tiendra contre elle, dans l'éternité.

« Il était vif comme la poudre, dit-elle tout bas, et moi j'ai toujours été ennuyeuse et lente. »

CONSCIENCIEUX

Il arrive qu'on défriche une clairière. On a voulu couper du bois. Et soudain la verdure tendre s'est faite plus tendre en s'ouvrant sur un pré. Pour peu qu'une source coule auprès de ce paysage qui vient de se créer, vous sentez un appel radieux, la fraîcheur première du Monde envahit votre âme; puis elle chemine de nouveau hors de vous et prend corps :

— « C'est ici que je vais construire une maison », dites-vous seulement.

C'est ainsi que Marcelin Simon eut l'idée de se marier et de construire sa maison.

Marcelin se trouverait un jour prochain assis dans cette maison avec une femme.

Leur conversation serait tendre et traversée de baisers. Elle aurait commencé sous le porche, près des objets familiers.

Marcelin dirait par exemple : « Il va pleuvoir il faut ranger le baquet ». Mais il le prendrait des mains de sa femme si tendrement qu'ils s'embrasseraient sans tarder.

Puis ils viendraient s'assoir près de la cheminée.

Le calme autour est grand et délicieux. Les chaises, les fenêtres et le portail sentent bien comme tout serait à l'étroit sans cette présence de la cheminée.

La plupart des maisons n'ont pas de beauté. Mais celle de Marcelin reposait doucement dans sa clairière, on y serait heureux.

C'est le milieu de l'été. Le travail est puissant sur le cœur et les bras, les moissons pressent, la nourriture est abondante, les journées amusantes, les soirées étalées sur les champs avec les gens dehors, bavards, adossés aux portes et aux fontaines. Les chansons courent

des uns aux autres comme de larges ondées, les filles se rassemblent comme un bouquet d'arbustes sous la nouvelle lune.

Marcelin assis à l'écart vit passer sur le chemin une des filles du village qu'il connaissait depuis longtemps. Elle s'arrêta pour le regarder en souriant. Marcelin l'a vue bien souvent, mais jamais comme ce soir avec la lourdeur de son corps de gamine bien nourrie, ses jambes rapides qui ne manquent pas de grâce, et ce rire trébuchant et excitant qui donne envie de manger des pommes.

— « On peut s'assoir ? » a dit Delphine.

Mais Marcelin s'est levé et marche près d'elle. Les vêtements de Delphine sont chauds et humides. Marcelin se penche en avant et marche vite. Son ombre noire et celle de Delphine marchent devant eux et sont étrangement rapprochées.

Marcelin met ses mains dans ses poches et les sort un instant après pour cueillir nerveusement une longue herbe.

Delphine ne dit rien. Son rire s'est coupé soudain quand Marcelin s'est levé.

Dans ce voyage à travers la campagne, une gêne se leva entre le garçon et la fille, une gêne qui enflamme l'imagination, qui rougit les joues et les tempes.

Marcelin vit que ses mains tremblaient.

Et tout-à-coup, sans qu'aucune lutte l'arrêtat sur le chemin de son désir, il enveloppa de son bras les épaules de la fille et l'approcha de lui.

C'est en regardant une heure plus tard le ciel tendu contre la fenêtre ouverte de sa chambre, que Marcelin fut conscient de la chute et de ses incalculables conséquences.

Comme le plus misérable des gars du village, il avait pris ce qui lui était tombé sous la main. Il avait engagé sur la route des forces aveugles, une fille hardie mais innocente. Il ne savait rien d'elle, il ne l'aimait pas, elle ne lui plaisait pas, mais il l'avait mise en déroute sur le bord d'un chemin. Il allait falloir compter avec les positions acquises, avec cette flamme qui n'avait laissé que de mauvaises cendres.

La grosse chaleur était tombée ; la nuit entrait dans l'aube, indifférente aux hontes et aux injures ; la nuit glissa vers le jour dans une paix absolue, avec la vie de Marcelin et celle de Delphine, dont l'avenir était résolu.

Dans les sanglots d'un garçon aux prises avec son âme et sa faiblesse, la nuit arracha sa conquête, et mit aux bras d'un homme cette nouvelle femme.

C'est Delphine qui entra quelque temps après dans la belle maison. Ce sont les enfants de Delphine qui courent de la cour au foyer.

Les yeux de Marcelin se sont durcis ; la maison n'est pas la maison d'un couple, mais de deux époux isolés. Le monde extérieur n'y amène aucune franche gaîté.

Les enfants envahissent tout ; chaque pièce de la maison contient des corps qui mangent, boivent, crient. Le père, une créature de chair et de sang comme les autres, a depuis longtemps abandonné sur le bord d'un chemin la douceur de son destin, le visage de son âme.

En un instant tout s'est éloigné, la beauté s'en va, vous avez soufflé distraitement sur une vapeur surnaturelle qui attendait. Le reste est là maintenant, à peu près mort ; il faut en tenir compte, il faut se hisser sur le mur du cimetière et s'en aller parmi les tombes. Il faut s'exécuter ; et trébucher à chaque instant sur les cailloux, sur toutes sortes d'idées du passé, qui voudraient vous envelopper de douleur, quand vous êtes pelotonné au lit, les soirs de pluie.

Oui, il faut s'exécuter.

RENÉE FONTAINE.

QUATRE POÈMES
DE
VICENTE HUIDOBRO

Né à Santiago du Chili, en 1893, V. Huidobro est connu dans le monde littéraire comme l'inventeur du Créationnisme, dont l'essentiel peut se résumer en ces mots : *« La chose créée, non la chose chantée »*. Quand cette doctrine parut en Amérique latine, vers 1913, ce fut une manière de révolution. Plus tard, Huidrobo vint en France, se lia avec nos poètes surréalistes, Eluard en particulier, publia vers 1916-25 plusieurs poèmes en français, montrant ainsi que le langage poétique est au-dessus de toutes les frontières linguistiques.

Aujourd'hui, c'est la personnalité de Vicente Huidobro qui nous intéresse, plus encore que les *Manifestes* de sa jeunesse. Il est par excellence le Poète, celui qui découvre partout la merveille, celui qui la suscite à volonté : *J'ai le droit,* déclarait-il en 1921, à Madrid, *de vouloir voir une fleur qui marche ou un troupeau de brebis qui traverse l'arc-en-ciel...* Car, ajoute-t-il avec une précision dont on admirera la finesse : *La poésie est un défi à la raison, le seul défi que la raison puisse accepter* puisque l'une crée sa réalité dans le monde qui EST et l'autre dans celui qui EST EN TRAIN D'ETRE. Ainsi se résoud pour Huidobro la vieille antinomie, ainsi prend fin une querelle séculaire et stérile. Tout pour notre poète, est créateur ; mais la poésie l'est au suprême degré parce qu'elle s'exerce dans ce qui n'est pas encore pleinement formé. Et de fait, Huidobro a le don de conférer aux mots, aux idées, aux images, aux calembours même, une vertu d'objet nouveau, palpitant, sanglant et lumineux. Son ironie (et il rejoint par ce côté une grande tradition hispanique) n'est pas une simple dissociation ; elle s'accompagne de force incantatoire. Je ne vois personne chez qui la doctrine et l'acte soient plus intimement liés, une seule et même chair, une seule et même âme.

P. D.

ELLE

Elle faisait deux pas en avant
Faisait deux pas en arrière
Le premier pas disait bonjour monsieur
Le second pas disait bonjour madame
Et les autres disaient comment va la famille
Aujourd'hui est un jour beau comme une colombe dans
[le ciel

Elle portait une chemise ardente
Elle avait des yeux d'endormeuse de mers
Ell avait caché un songe dans une armoire obscure
Elle avait trouvé un mort au milieu de sa tête

Quand elle arrivait elle laissait une partie plus belle très
[loin
Quand elle s'en allait quelque chose se formait à
[l'horizon pour l'attendre
Ses regards étaient blessés et saignaient sur la colline
Elle avait les seins ouverts et chantait les ténèbres de
[son âge
Elle était belle comme un ciel sous une colombe

Elle avait une bouche d'acier
Et un drapeau mortel dessiné entre les lèvres
Elle riait comme la mer qui sent des charbons dans son
[ventre
Comme la mer quand la lune se regarde se noyer
Comme la mer qui a mordu toutes les plages
La mer qui déborde et tombe dans le vide aux temps
[d'abondance
Quand les étoiles roucoulent sur nos têtes
Avant que le vent nord ouvre ses yeux
Elle était belle dans ses horizons d'os
Avec sa chemise ardente et ses regards d'arbre fatigué
Comme le ciel à cheval sur les colombes.

NOUS AVONS UN CATACLYSME EN NOUS

Les années montent comme des branches vers leur pointe
Elles montent au ciel et les montagnes croisent les mains
[de la mort
Parmi des sonneries de cloches d'une espèce inconnue
Les enterrements suivent certains oiseaux
Dans la nuit des fleurs somnambules
Et les lumières hypnotiques pleines de larmes

Pourquoi suivre le vent des rêves
Qui agite mes cheveux en rumeur au-dessus de la nuit.
Sur les routes solitaires comme de tristes paroles
Je n'ai pu te trouver
Même en suivant la trace d'une fleur
Et cependant tu es en quelque lieu
Entre ta marche et la mort
Avec une allégresse planétaire à fleur d'yeux

Je n'ai nul souvenir mais le sentiment vit
Je porte dans ma chair les temps de l'enfance
Et les avant d'avant avec leurs bruits confus
Les époques des grands commencements
Et des formations en fantasmagories imprévisibles
Lorsque la mer à peine apprenait à parler
Et que les arbres ne savaient pas ce qu'ils allaient être
Et que la vie se brisait en éclats sur les rochers

Réveille-moi et crie-moi que je vis dans aujourd'hui
Je sais fort bien que si j'avais mangé certaines herbes
Je serais un pigeon voyageur
Et que je pourrais te trouver à l'ombre de cette fleur
[qu'est l'après-midi

Mais le murmure n'indique rien
Les bateaux sont partis vers leurs oiseaux
Il n'est plus temps
C'est la seule chose sûre parmi les ouragans revenus
Il n'est plus temps
L'après-midi s'enterre suivie de ses forêts

Quelque chose brille dans l'air
Sur ce morceau de la terre où tu es endormie
Où les racines mettent des fleurs et des automnes
[déchirants
La vie se brise à la cime des monts
Où ne se brise pas. Pour la nuit cela revient au même

Tout revient au même pour la nuit
Et quelquefois aussi pour moi
Ah ce ciel serein avec toute son éternité
Et tout ce qui se forme dans ses entrailles
Et tout ce qui palpite avant le point du jour
Ah la soif d'infini en rapport avec ma poitrine
Détachez l'arbre qui aspire à l'espace
Pliez les voiles des astres fatigués

Et toi annonce la vie avec tes yeux
Songe que le double rêve ne veut pas s'achever
Songe que le fantôme pourrait se dissoudre
Et que j'ai encore des paroles en moi
J'ai des choses plaintives et des choses qui susurrent
Songe que les étoiles continuées
Sont comme la voix qui te chante et qui veut être inter-
[minable

Mais d'autres montent d'autres descendent
Ah ciel plein de jours et de nuits
Ami où êtes-vous amis.
La mort s'en vient elle sort des colombes

FORCES NATURELLES

Un regard
pour abattre l'albatros

Deux regards
pour arrêter le paysage
au bord du fleuve

Trois regards
pour changer la fillette
en cerf-volant

Quatre regards
pour retenir le train
qui tombe dans l'abîme

Cinq regards
pour rallumer les étoiles
éteintes par l'ouragan

Six regards
pour empêcher la naissance
de l'enfant aquatique

Sept regards
pour prolonger la vie
de la fiancée

Huit regards
pour changer la mer
en ciel

Neuf regards
pour faire danser
les arbres du bois

Dix regards
pour voir la beauté qui se présente
entre un songe et une catastrophe

RONDE

Le vent promène la lune
Et les drapeaux tombent sur la mer
Frappe frappe
La lune ouvre la porte

Entrez mesdames entrez messieurs
Les voiles tombent sur la mer
Et la montagne chargée de chaînes
Attend ici-bas le jugement dernier

Le vent promène l'œil
Et les cheveux tombent sur la mer
Frappe frappe
L'œil ouvre la porte

Entrez mesdames entrez messieurs
Les voix tombent sur la mer
Il y a un insecte millénaire
Qui frotte ses nerfs dans la vie

Le vent promène le cœur
Les larmes tombent sur la mer
Frappe frappe
Le cœur ouvre la porte

Entrez mesdames entrez messieurs
Les doigts tombent sur la mer
La mer tombe dans le vide
Le vide tombe dans le temps
Et moi je chasse des lapins blancs
Dans la paume de ta main

Ces quatre poèmes sont tirés de *Voir et Palper* (Santiago du Chili, 1941) et traduits par Pierre Darmangeat.

MON AMI D'ESPAGNE

Je n'avais pas vingt ans, et je me trouvais un peu isolé à Madrid, lorsque la Providence me donna un ami. Comme il venait du Roussillon, notre accord fut complet dès le premier jour. Il avait le port d'un matelot, le visage grave, des yeux largement ouverts. Il connaissait fort bien l'Espagne, pour avoir séjourné aux environs de Santander, comme précepteur d'une riche famille, et le pécule qu'il avait amassé lui permettait de continuer ses études.

Il était mon aîné, et je pouvais me reposer sur son expérience. Nous nous rencontrions à l'Ateneo. Il m'y précédait le matin, il y travaillait sans relâche, jusqu'à une heure avancée de la nuit, installé à la salle du fond, dans l'arrière-boutique où je ne m'aventurais jamais, parce qu'elle était peuplée d'érudits qui consultaient plusieurs volumes à la fois. Une telle gravité émanait de tous ces livres étalés et frôlés par le verre des loupes que je reculais d'instinct. J'étouffais mes pas en m'éloignant de cette légion de nécromants.

La première salle où je me tenais, supportait un demi silence. De beaux sociétaires y déambulaient d'aventure, feuilletaient un livre, rapprochaient leurs fauteuils, et commençaient une conversation en sourdine. Mais bientôt un important personnage qui poursuivait des travaux sur les criminels et les délinquants, redressait son buste, et leur faisait signe de se taire. Les abat-jour s'éclairaient alors le long des tables, fleurs vertes suspendues. Les heures glissaient comme les pages, et lorsque je me perdais dans la fiction, lorsque le vain peuple de la Comedia m'entraînait dans un labyrinthe, mon ami me surprenait en appuyant un doigt sur mon épaule. C'était le signe convenu. Nous faisions un bout de chemin ensemble, jusqu'à la Calle Atocha qu'il dévallait vite, tandis que je regagnais mon logis à toute allure.

L'hiver est toujours froid à Madrid. Le soir, nous nous rencontrions encore dans les petits théâtres, où les représentations ne duraient qu'une heure, ce qui supprimait toute fatigue pour les spectateurs, tandis

que les acteurs entraient dans le jeu avec une aisance parfaite. Mais je garde surtout le souvenir des nuits glaciales, au retour, des rues noires, trouées de clartés livides, de la vieille toujours affalée, avec une liasse de journaux, au coin de la même porte, enveloppée dans son pauvre manteau en laine marron, et qui, réveillée à l'approche de mes pas, gémissait comme dans un cauchemar : *Liberal*, *Impar-cial*, *A B C*...

Mon ami courait beaucoup plus loin, vers les bas quartiers. Je ne connaissais pas la pension où il logeait. Je savais seulement qu'elle était beaucoup plus modeste que la mienne. Il évitait d'y séjourner, et il écourtait ses heures de sommeil pour disparaître avant que ses hôtes ne fussent levés ; mais il les supportait aux heures des repas. Il me décrivait avec quelque angoisse le milieu sordide : des serenos, de vagues ouvriers, un prêtre en rupture de ban, dont il me rapportait les propos étranges. Mon ami avait l'avantage d'apprendre la langue et les métaphores des crocheteurs, mais il vivait dans les transes. Un matin, comme le froid était insupportable, et glaçait toute la ville, il rentra à la *casa* pour reprendre son pardessus qu'il oubliait volontiers. Il le chercha en vain dans tous les coins de sa chambre. Sa logeuse, qu'il pressa de questions, avoua enfin qu'elle l'avait engagé au Mont-de-Piété. La chose lui avait paru naturelle, car elle était accoutumée à vivre d'expédients. Mon ami changea de logis après cette aventure.

Celui qu'il découvrit se trouvait au-delà du Buen-Retiro. Il devait emprunter pour s'y rendre une chaussée fort longue et déserte, boueuse, mal éclairée. Il lui arriva d'y être accosté par un rôdeur de nuit, mais il était assez agile et nerveux pour se défendre. Il oubliait vite cette émotion passagère. Enfin, comme sa nouvelle pension de famille était infiniment plus décente, il y trouva son repos.

Je n'en appréciais que davantage la sécurité et la paix nocturne de la rue Concepcion-Jeronima, toute voisine de la Puerta del Sol. Le sereno y surgissait avec son fanal et refermait honnêtement la porte cochère, après m'avoir confié une longue allumette qui m'accompagnait jusqu'au quatrième étage, où elle mourait dans mes doigts. Je ne me lassais pas d'admirer ces allumettes de cire, dont la durée ou le service était calculé sur la hauteur d'une cage d'escalier, et qui expirait sans rémission comme un symbole de la vie chrétienne.

●

Ces souvenirs de mon premier séjour à Madrid datent de 1906. Je ne retournai en Espagne que deux

ans plus tard, et pour quelques semaines de printemps. On franchissait alors la frontière sans passe-port, on prenait une chambre à l'hôtel Capigorri, à Bayonne, au-delà des ponts de l'Adour, et le lendemain, en gare d'Irun, comme le *correo* était parti sans attendre, on trouvait une place dans le rapide. Les contrôleurs n'y entendaient pas malice. Cette année, nous avions eu la neige au départ de Toulouse. Elle couvrait les flèches ajourées de la cathédrale de Burgos et poursuivait son voyage jusqu'en Andalousie.

Dès notre arrivée, mon ami voulut la voir au parc de la Moncloa. Il me conduisit sur une chaussée affreuse, jusqu'au delà de la Prison Modèle. Deux filles cambrées dans un long châle de laine bleue, les bottines dans la boue, se tenaient au pied de ce froid édifice, au point qu'on appelle l'éventail. Elles s'adressaient à un détenu dont la tête apparaissait près du toit, derrière un grillage.

— Pourquoi t'a-t-on pris ?

Et l'autre, les mains en porte-voix, articulait clairement :

— Porque en una bronca le he rompido la cabeza a uno. (Parce que dans une rixe, j'ai cassé la gueule à un type).

Mon ami m'expliqua alors les mœurs des détenus et de ces filles, car il avait fréquenté les bouges pour écrire un mémoire sur l'argot madrilène.

La pension de famille où nous fûmes reçus était voisine de la place de la Comédie, à deux pas du Théâtre Espagnol. On n'y éprouvait aucune gêne. Nos commensaux n'épuisaient jamais leur unique sujet de conversation : la tauromachie. Le sujet n'est point monotone, puisqu'on y passe de l'examen du bétail à celui des belluaires. Bombita et Machaquito brillaient au-dessus de notre table comme deux étoiles dont ils buvaient les rayons. Le cercle de l'arène devenait le centre du monde, et la nappe elle-même figurait une arène. Nous passions inaperçus sous ces fusées d'éloquence. Au lever de table, les amateurs se drapaient dans leur cape, et leurs éclats de voix se perdaient dans le couloir.

Le dimanche venu, nous ne pouvions que les imiter.

La plaza de Madrid s'offrait comme une coupe immense et brasillante. Elle se peuplait de toute l'admiration de la capitale, et seuls, les maîtres de l'art pouvaient y paraître. Bombita, vêtu d'écarlate et d'or, souriait dans la perfection aérienne de son jeu. Gallo, svelte et mordoré, constellé de soutaches d'argent, plongeait jusque dans les cornes de la bête avec un visage

bronzé de gitane. Il la fascinait à travers les volutes de la cape. Certains jours, il était secoué d'une peur atroce, et s'esquivait à la moindre alerte. On le huait. Il faisait des signes désespérés, coulait de noirs regards obliques et s'éloignait davantage. Ses partisans ne lui en gardaient pas rancune. Je n'oublie pas le fin Lagartijo, l'art personnel de Gaona, et Manolete qui pleurait après une mauvaise course. Mais les taureaux noirs et superbes qui s'effondraient dans l'arène, le souvenir les confond tous dans une seule image.

Rosario Imperio, danseuse gitane, s'exhibait sur une petite scène de cinéma. Un roulis imperceptible balançait les volants de sa jupe. Elle fixait son beau regard sur la foule, elle gonflait le cou, elle ployait le torse, elle ramenait ses bras derrière la nuque pour la soutenir, et ses mains apparaissaient bientôt comme des rayons tremblants.

Mon ami, car il ne s'agit que de lui, tenait registre particulier des fêtes populaires où se manifestait le tout puissant localisme de Madrid, et il essayait de m'en donner le goût. La topographie de la capitale ne l'embarrassait jamais. Il m'avait ainsi conduit à la *Cara de Dios*, une foire de quartier qui se tenait près de l'église de la Véronique, lorsque une vieille gitane, glissant à travers un dédale de menues marchandises, l'accosta et lui dit :

« Veux-tu que je te dise la bonne aventure, *cara de santo* ? »

Il s'y refusa net, en l'écartant du geste, car il n'avait pas la monnaie pour faire la croix volante sur la main. Et de plus, le compliment lui déplaisait. Nerveux et rapide, il n'avait pas l'allure d'un saint religieux, mais sans compter que ses joues creuses glissaient sous sa barbe, quel regard d'extase que le sien, et comme la gitane disait vrai ! Elle disait vrai, car plus tard, j'observais que le Greco l'avait peint parmi les nobles tolédans qui assistaient aux funérailles du comte d'Orgaz. Je reconnaissais son front découvert sur la toile, ses yeux dilatés par un point de blanc de céruse. Son visage contrit s'éclairait à la lueur d'un cierge éternel. Il supportait mal ma réflexion qu'il prenait pour une malice, alors que sa contemplation m'aidait à comprendre celle du groupe rassemblé au-dessus de la douce chasuble de Saint Augustin.

Le secret de Tolède était dans son seul regard. Les yeux de mon ami se tenaient comme suspendus dans l'étonnement. Tout y transparaissait avec une expression soutenue. S'ils s'embrumaient souvent au rappel d'une angoisse, au heurt d'un doute, d'un pressentiment inquiet, un rien les ramenait au calme. On lui

devinait une conscience limpide. Il était épris de justice, avec une passion naïve et presque déréglée.

•

La vie devait insensiblement nous séparer et nous distraire l'un de l'autre. Lorsqu'il fut agrégé, mon ami rejoignit un lycée du Sud-Ouest, et l'année suivante on me dépêcha dans un lycée du Centre. Que de monotonie ! Les classes étaient froides, les élèves y venaient en sabots. La neige, mon ennemie, recouvrait les toits d'ardoise bien au-delà de l'hiver. Mon ami commença bientôt à écrire des vers, et il m'en adressa les prémices.

Plus tard, après un silence de plusieurs mois, il publia chez Grasset un livre généreux dont la seule table des matières occupait huit pages. La Route du Retour offrait une sorte d'itinéraire. Comme je l'ai souvent parcouru, je puis sans trop d'erreurs donner quelque idée des stations : un esprit angoissé ne se résigne pas à voir toutes choses se dissoudre dans le néant. L'Espagne des villes mortes lui rappelle les leçons résignées de la foi. Les cathédrales affirment qu'elles sont nées d'un désir d'éternel. La pâle douceur des gisants d'albâtre montre qu'ils se sont endormis dans un univers immuable, avec la certitude de l'au-delà. Il définit son mal, l'angoisse ou la hantise du néant, et voit aussi le remède que propose l'Eglise. Il semble aspirer à la vie silencieuse des moines qui n'entendent plus que le claquement de leurs sandales. Une brise nouvelle flatte son esprit.

Mais n'ai-je pas été le témoin de ces élans du cœur ? Mon ami montrait une joie enfantine, presque passive à la Chartreuse de Burgos. Son regard se croisait avec celui du Chartreux qu'il suivait pas à pas. Au royal monastère de las Huelgas, où un grillage épais laisse entrevoir une sorte de cave, il voulait se pencher davantage. Et devant la Chapelle du Connétable, il s'isolait dans le labyrinthe de sa méditation. Il mêlait à ses poèmes la traduction des sonnets de Lope qui montrent la sollicitude de Dieu : « Qué tengo yo que mi amistad procuras ? » (Qu'y a-t-il en moi pour que tu recherches mon amitié ?). Le divin messager invite l'âme à se pencher à la fenêtre et l'âme oisive répond : « Nous ouvrirons demain. »

Cependant, mon ami qui savait entendre l'objurgation espagnole ne s'était pas encore dépris de l'envoûtement du romantisme. Peut-être n'eût-il pas été retenu par tant d'images religieuses sans l'exemple de Théophile Gautier, son maître préféré, mais à Burgos, les ruelles mènent au même monument qui domine le peuple des toits.

Le mal dont il souffrait, et qu'il appelait une détresse s'atténua durant une année qu'il vécut à Collioure, libéré de toute entrave parmi les plus beaux fruits de la terre et dans un loisir azuré. Le pays natal lui proposait son unité sereine. Comment ne pas y consentir ?

Collioure semble avoir respiré tous les narcotiques de l'Orient. Elle se repose avec ses coteaux aux toisons rousses qui se reflètent dans le port. La tour de vigie y rappelle le troupeau des barques. Des groupes d'oliviers se dispersent au gré des pentes désolées.

Mon ami n'avait plus qu'à se laisser griser par la magie de chaque jour. L'air salin le délivrait de l'agitation surannée du romantisme. Le spectacle triomphait de la méditation morose. Le paysage lui dictait un dessin précis. Il inscrivait au premier plan les barques, les mâts obliques, les poulies. Il suivait avec avidité les ombres des nuages sur les hautes vagues, les embruns sur les récifs, le vol des mouettes, les vives mouettes virant dans le silence. Et puis venait l'hiver, « cette automne plus froide », qui rejetait des oursins violets, des étoiles rouges autour des carènes aux flancs pourris.

La richesse du modèle faisait celle du livre. Je lisais et j'applaudissais à ces coups de filet qui ramenaient de nouveaux trésors sur la plage. Et toutefois, l'apaisement n'était qu'illusoire. Il y avait des trous d'angoisse dans cette limpidité. Mon ami ne réprimait pas sa révolte lorsqu'il rencontrait les fagotières chargées de leur faix alors qu'elles se résignaient elles-mêmes. La fatigue des ramendeuses devenait sa propre fatigue. Tout chancelait autour de lui à la vue de quelques mouettes mortes et balancées par le roulis.

Je reconnaissais bien cette aptitude à exprimer la douleur, à s'insurger contre le mal. Ainsi était-il lui-même. Il montrait d'ordinaire une grande aménité, mais s'il imaginait quelque injustice, ses traits s'assombrissaient, et il se répandait en imprécations véhémentes. Il lui arrivait aussi de broyer du noir. J'avais alors quelque peine à le calmer, et lorsque j'obtenais quelque trêve, il me considérait avec étonnement.

Je m'attardais ainsi à la lecture de ces pages. Il n'en était pas une seule où je ne pusse accrocher quelque souvenir. Il y avait là des villes que nous avions visitées ensemble, le reflet des arches des ponts, des aveugles dans les rues, et des images que j'eusse été incapable de fixer moi-même, car je ne les détachais pas les unes des autres. J'y découvrais ce que je n'avais pas senti alors que je me trouvais près de lui et qu'il gardait le silence. Ce qu'il réservait par devers lui-même dans le secret, il l'abandonnait maintenant avec usure. Ses pensées prenaient corps dans la clarté, et la

peinture qu'il faisait de lui-même achevait de le rendre présent. Une fois encore, je m'émerveillais de ce flux d'impressions colorées, de cette netteté hivernale avec laquelle le petit port s'inscrivait au creux des montagnes, mais je soupçonnais moins qu'il venait d'engager son esprit dans une explosion qui ne devait pas se renouveler.

Elle fut bientôt suivie d'un autre éclat auquel j'étais moins préparé, car nous ne correspondions que d'une manière assez brève et de loin en loin. Notre amitié ne perdait rien à ce repos. Un matin, comme je dépliais mon journal, je vis son nom sur la liste des candidats aux élections. Le rouge, la couleur que se disputaient tous les candidats offusquait en moi l'intelligence du sens politique et je n'entendais rien au style ignoble des placards. Mon ami ne l'entendait peut-être pas mieux. Il entra dans l'arène, plus porté par sa générosité que par sa propre ambition. Il était socialiste de sentiment. Cet idéal, qu'il tenait de son père, un cordonnier de village, exaltait et gouvernait son esprit. Je crois qu'il n'apporta aucune médiocrité dans sa campagne, qu'il se répandit en brèves oraisons enflammées, que sa sincérité déplut aux hommes de son parti qui ne parlaient pas le langage du cœur.

Au sortir de la lutte, il eut le sentiment d'avoir été berné. Il m'en fit l'aveu à mi-voix, comme par mégarde, et je n'insistai pas davantage.

Cependant il ne parut pas retourner vers les lettres, comme si son ardeur se fût soudain émoussée. Il attendit quinze, seize ans, en comprenant le noir intervalle de la guerre, avant de publier un nouveau recueil beaucoup plus réduit que le premier. La fable en était plus simple, puisqu'il y opposait le rivage marin à la Cerdagne. Le Collioure qu'il y décrivait se confondait avec les regrets d'un passé déjà aboli. Après l'enchantement de l'amour, le décor devenait trop étroit. Délaissant la plage, il se dirigeait plutôt vers les vallons où s'attardait la mélancolie du soir. Il reprenait le thème des fagotières, pour dire leur accablement. La mort, pensait-il, serait pour elles la bonne halte, le moment heureux de jeter les fardeaux. Encore devaient-elles trembler d'effroi à la pensée d'un autre monde « ayant mêmes bois et ruisseaux ». Quelle étrange et noire pensée ! Il est sur la côte des fagotières aussi rudes que les pêcheurs, et qui tirent vanité de leur façon de charger ou d'accrocher les fardeaux...

Mais à côté de ce Collioure amer et desséché, la Cerdagne apportait son apaisement. La Cerdagne est un fier pays. On peut ne pas y regretter la mer. La mer y est comme figurée au large par le scintillement des seigles, ou encore par les calanques des prairies, et

des clochers bleus pointent de loin en loin sur les rives. Mon ami se reposait dans cette sécurité. Un bonheur fluide l'enveloppait de sa persuasion. La rumeur des ruisselets le surprenait de toutes parts. La transparence de l'air purifiait son esprit comme les ombres sagement retenues sous de vastes plans de lumière éblouie.

La Cerdagne faisait de lui le poète adolescent qu'il n'avait pas été et le séduisait à la facilité des thèmes bucoliques; il s'y livrait sans résistance, avec la première éloquence de la découverte, et je m'étonnais de cet abandon après l'accent plaintif et le dessin dépouillé de quelques poèmes de Collioure.

Il ne convient pas de parler poésie si l'on n'en cite un fragment. Voici donc un passage où vit un groupe actif de lavandières:

Ailes de goëlands en fuite vers la mer,
Douceur du jour, et vous, charme nu du bras clair,
Jeunesse de la chair qui trempe dans l'eau vive,
De quel lointain voyage ou quelle sombre rive
Faut-il donc que je sois revenu, cet été,
Pour bien goûter au soir votre sérénité ?

Les deux livres que je viens de signaler sont comme des monuments isolés et mon ami ne semble pas avoir écrit rien d'autre. Je dois cependant rappeler deux ou trois pages de prose, publiées dans un froid bulletin universitaire, où il évoquait à la fois le *sereno* avec sa lanterne, les petits ânes de Tolède ou les grillons suspendus dans leur cage aux fenêtres de Madrid, des souvenirs d'une extrême simplicité et qui surgissaient comme d'innocentes épaves de l'ombre des années.

Je ne rencontrai plus mon ami qu'au hasard d'un passage à Paris. Alerte comme naguère, plus délié dans la conversation, il paraissait tout autre, et comme poli par l'air de la capitale. Ses yeux étaient aussi lumineux, mais non point extatiques, plus attentifs. Lors de notre dernière rencontre, il me déclara brièvement, par petites touches, qu'il se livrait à une sorte d'ascèse. Comme autrefois, les termes de renoncement, de frugalité, de perfection, revenaient sur ses lèvres, mais il les rendait plus clairs : il les caressait en les prononçant.

Le boulevard s'effaça pour faire place à quelque chemin raviné de Castille, escaladant la hauteur de Miraflores, et ce fut l'éclair d'un instant, car il tira sa montre et constata que son train de banlieue n'attendait pas. Il me laissa bien seul. Je ne devais plus le revoir.

JOSEPH-S. PONS.

LE VOYOU

De pinceaux mouillés, la pluie balaye
Le crottin des saules dans les prés.
Crache, vent, ta chique de feuilles
Comme toi je suis un dévoyé.

J'aime lorsque les forêts sauvages
Roulent comme des bœufs de leur pas lourd,
Les ventres crissant de leurs feuillages,
En souillant leurs troncs jusqu'aux genoux.

Le voilà mon troupeau roux qui passe
Qui saurait le chanter mieux que moi,
Dans le crépuscule, qui efface
De sa langue, la trace de nos pas.

O Russie paysanne, Russie de bois, je t'aime :
Moi qui suis ton héraut et ton seul chantre !
La tristesse animale de mes poèmes,
Je l'ai nourrie de réséda et de menthe.

Minuit, lune sort de ton broc, laitière,
Pour traire le lait blanc de nos bouleaux.
Des bras de ses croix, le cimetière
Semble vouloir étrangler le hameau.

Et la crainte va sur les collines
S'introduit, comme un voleur, dans mon jardin,
Mais je suis, aussi, d'une race féline :
Un voyou et un bandit des grands chemins.

Dans les nuits d'été ardentes et opaques
Où bouillonne des lilas touffus, le sang,
J'aurais dû guetter, armé d'une matraque,
Dans la steppe sombre, les passants.

Vois, le buisson de ma tête s'est fâné,
La prison des chants m'a enlisé, et même,
Au bagne des sens, on m'a condamné
A tourner les meules des poèmes.

Ne te trouble pas, libre vent de tempête,
Crache en paix, ta chique dans les champs.
Et qu'importe ce vocable de poète !
Comme toi je reste un voyou dans mes chants.

SERGE ESSENINE.

Traduction Gabriel AROUT.

En parlant d'Essénine, Maxime Gorki rapporte l'histoire de ce jeune campagnard perdu dans Cracovie et qui, après avoir vainement cherché à sortir de la ville, fait une courte prière et se jette dans la Vistule dans l'espoir que les flots du fleuve le porteront vers ces champs dont il ne trouve plus le chemin. Né en 1895 dans la région de Riazau, Essénine est mort en 1925 (28 - XII) à Moscou, dans une chambre de l'Hôtel d'Angleterre, où, après s'être ouvert les veines et avoir écrit de son sang quelques poèmes d'adieu, il se pendit. Mal adapté à la ville dont il n'aimait que les bouges et à la révolution dont il ne comprenait que la violence, ce chantre de la Russie campagnarde, de la tristesse des animaux et de la révolte des hommes, ne trouvant plus les chemins de ses amours d'enfance, chercha du moins un apaisement dans la mort.

Le poème qui précède, — tout comme ceux de Maïakowski parus dans le numéro précédent — font parti d'un recueil « Sept poètes de la Révolution », traduit par Gabriel Arout et à paraître prochainement aux Editions de la Lucarne, à Toulon.

SPIRITUS, ANIMA, CORPUS

La division ternaire est la plus générale et en même temps la plus simple qu'on puisse établir pour définir la constitution d'un être vivant, et en particulier celle de l'homme, car il est bien entendu que la dualité cartésienne de l'« esprit » et du « corps », qui s'est en quelque sorte imposée à toute la pensée occidentale moderne, ne saurait en aucune façon correspondre à la réalité; nous y avons déjà insisté assez souvent ailleurs pour n'avoir pas besoin d'y revenir présentement. La distinction de l'esprit, de l'âme et du corps est d'ailleurs celle qui a été unanimement admise par toutes les doctrines traditionnelles de l'Occident, que ce soit dans l'antiquité ou au moyen âge; qu'on en soit arrivé plus tard à l'oublier au point de ne plus voir dans les termes d'« esprit » et d'« âme » que des sortes de synonymes, d'ailleurs assez vagues, et de les employer indistinctement l'un pour l'autre, alors qu'ils désignent proprement des réalités d'ordre totalement différent, c'est peut-être là un des exemples les plus étonnants que l'on

---

L'œuvre de M. René Guénon se caractérise avant tout par le rattachement constant et dans toutes ses parties à la connaissance métaphysique. Certains de ses livres : *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, *L'Homme et son devenir selon le Vêdânta*, sont consacrés aux doctrines hindoues dont cette connaissance est l'essence profonde. D'autres : *Le Symbolisme de la Croix*, *Les Etats multiples de l'être*, *La métaphysique orientale* et aussi *Les Principes du Calcul infinitésimal* exposent plus directement les principes métaphysiques, notamment à l'aide de symboles communs aux différentes formes traditionnelles d'Orient et d'Occident. Quelques études spéciales envisagent différentes questions du domaine initiatique et ésotérique : *L'Esotérisme de Dante*, *Le Roi du Monde*, *Saint-Bernard*, *Aperçus sur l'Initiation*. Deux ouvrages en même temps de critique doctrinale et de recher-

puisse donner de la confusion qui caractérise la mentalité moderne. Cette erreur a d'ailleurs des conséquences qui ne sont pas toutes d'ordre purement théorique, et elle n'en est évidemment que plus dangereuse (1); mais ce n'est pas là ce dont nous avons à nous occuper ici, et nous voulons seulement, en ce qui concerne la division ternaire traditionnelle, préciser quelques points qui ont un rapport plus direct avec le sujet de notre étude.

Cette distinction de l'esprit, de l'âme et du corps a été appliquée au « macrocosme » aussi bien qu'au « microcosme », la constitution de l'un étant analogue à celle de l'autre, de sorte qu'on doit nécessairement retrouver des éléments qui se correspondent rigoureusement de part et d'autre. Cette considération, chez les Grecs, paraît se rattacher surtout à la doctrine cosmologique des Pythagoriciens, qui d'ailleurs ne faisait en réalité que « réadapter » des enseignements beaucoup plus anciens; Platon s'est inspiré de cette doctrine et l'a suivie de beaucoup plus près qu'on ne le croit d'ordinaire, et c'est en partie par son intermédiaire que quelque chose s'en est transmis à des philosophes postérieurs, tels par exemple que les Stoïciens, dont le point de vue beaucoup plus exotérique a du reste souvent mutilé et déformé les conceptions dont il s'agit. Les Pythagoriciens envisageaient un quaternaire fondamental qui comprenait tout d'abord le Principe, transcendant par rapport au Cosmos, puis l'Esprit et l'Ame universels,

---

che historique : *Le Théosophisme*, *L'Erreur Spirite*, étudient de façon complète quelques manifestations de pseudo-spiritualité moderne. Enfin une série caractéristique de l'œuvre de M. René Guénon constituée par *Orient et Occident*, *La Crise du monde moderne*, *Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, considère du point de vue de la Sagesse sacrée et de la science traditionnelle des cycles, l'état actuel de l'humanité et plus particulièrement de l'Occident moderne.

Un inédit qui doit paraître prochainement, « *La Grande Triade* », traite de quelques données de l'enseignement initiatique de la tradition extrême-orientale en rapport avec lesquelles sont étudiés différents ternaires métaphysiques et cosmologiques appartenant à d'autres formes traditionnelles. Nous sommes autorisés à en reproduire les pages présentes.

---

(1) Voir *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, ch. XXXV.

et enfin la *Hylê* primordiale (2); il importe de remarquer que cette dernière, en tant que pure potentialité, ne peut pas être assimilée au corps, et qu'elle correspond plutôt à la « Terre » de la Grande Triade qu'à celle du *Tribhuvana*, tandis que l'Esprit et l'Ame universels rappellent manifestement les deux autres termes de ce dernier. Quant au Principe transcendant, il correspond à certains égards au « Ciel » de la Grande Triade, mais pourtant, d'autre part, il s'identifie aussi à l'Etre ou à l'Unité métaphysique, c'est-à-dire à *Tai-ki ;* il semble manquer ici une distinction nette, qui d'ailleurs n'était peut-être pas exigée par le point de vue, beaucoup moins métaphysique que cosmologique, auquel le quaternaire dont il s'agit était établi. Quoi qu'il en soit, les Stoïciens déformèrent cet enseignement dans un sens « naturaliste », en perdant de vue le Principe transcendant, et en n'envisageant plus qu'un « Dieu » immanent qui, pour eux, s'assimilait purement et simplement au *Spiritus Mundi;* nous ne disons pas à l'*Anima Mundi*, contrairement à ce que semblent croire certains de leurs interprètes affectés par la confusion moderne de l'esprit et de l'âme, car en réalité, pour eux aussi bien que pour ceux qui suivaient plus fidèlement la doctrine traditionnelle, cette *Anima Mundi* n'a jamais qu'un rôle simplement « démiurgique », au sens le plus strict de ce mot, dans l'élaboration du Cosmos à partir de la *Hylê* primordiale.

Nous venons de dire l'élaboration du Cosmos, mais il serait peut-être plus exact de dire ici la formation du *Corpus Mundi*, d'abord parce que la fonction « démiurgique » est en effet proprement une fonction « formatrice » (3), et ensuite parce que, en un certain sens, l'Esprit et l'Ame universels font eux-mêmes partie du Cosmos; en un certain sens, car, à vrai dire, ils peuvent être envisagés sous un double point de vue, correspondant encore en quelque façon à ce que nous avons appelé plus haut le point de vue « génétique » et le point de vue « statique », soit comme des « principes » (en un

---

(2) Cf. le début des *Rasâil Ikhwân Eç-Çafâ*, qui contient un exposé très clair de cette doctrine pythagoricienne.

(3) Il importe de remarquer que nous disons « formatrice » et non pas « créatrice »; cette distinction prendra son sens le plus précis si l'on considère que les quatre termes du quaternaire pythagoricien peuvent être mis respectivement en correspondance avec les « quatre mondes » de la Kabbale hébraïque.

sens relatif), soit comme des « éléments » constitutifs de l'être « macrocosmique ». Ceci provient de ce que, dès lors qu'il s'agit du domaine de l'Existence manifestée, nous sommes en deçà de la distinction de l'Essence et de la Substance; du côté « essentiel », l'Esprit et l'Ame sont, à des niveaux différents, comme des « réflexions » du Principe même de la manifestation; du côté « substantiel », ils apparaissent au contraire comme des « productions » tirées de la *materia prima*, bien que déterminant eux-mêmes ses productions ultérieures dans le sens descendant (4), et cela parce que, pour se situer effectivement dans le manifesté, il faut bien qu'ils deviennent eux-mêmes partie intégrante de la manifestation universelle. Le rapport de ces deux points de vue est représenté symboliquement par le complémentarisme du rayon lumineux et du plan de réflexion, qui sont l'un et l'autre nécessaires pour qu'une image se produise, de sorte que, d'une part, l'image est véritablement un reflet de la source lumineuse elle-même, et que, d'autre part, elle se situe au degré de réalité qui est marqué par le plan de réflexion (5); pour employer le langage de la tradition extrême-orientale, le rayon lumineux correspond ici aux influences célestes et le plan de réflexion aux influences terrestres, ce qui coïncide bien avec la considération de l'aspect « essentiel » et de l'aspect « substantiel » de la manifestation (6).

Naturellement, ces remarques, que nous venons de formuler à propos de la constitution du « macrocosme », s'appliquent tout aussi bien en ce qui concerne l'esprit et l'âme dans le « microcosme » ; il n'y a que le corps qui ne peut jamais être considéré à proprement parler un « principe », parce que, étant l'aboutissement et le terme final de la manifestation (ceci, bien entendu, pour ce qui est de notre monde ou de notre état d'existence), il n'est que « produit » et ne peut devenir « produc-

---

(4) Rappelons à ce propos que, suivant la doctrine hindoue, *Buddhi*, qui est l'Intellect pur et qui, comme telle, correspond au *Spiritus* et à la manifestation informelle, est elle-même la première des productions de *Prakriti*, en même temps qu'elle est aussi, d'autre part, le premier degré de la manifestation d'*Atmâ* ou du Principe transcendant (voir « *L'Homme et son devenir selon le Vêdânta* », ch. VII).

(5) Voir le *Symbolisme de la Croix*, ch. XXIV.

(6) Le rayon lumineux et le plan de réflexion correspondent exactement à la ligne verticale et à la ligne horizontale prises pour symboliser respectivement le Ciel et la Terre.

teur » sous aucun rapport. Par ce caractère, le corps exprime, aussi complètement qu'il est possible dans l'ordre manifesté, la passivité substantielle; mais, en même temps, il se différencie aussi par là, de la façon la plus évidente, de la Substance elle-même, qui concourt en tant que principe « maternel » à la production de la manifestation. A cet égard, le ternaire de l'esprit, de l'âme et du corps est, peut-on dire, constitué autrement que les ternaires formés de deux termes complémentaires et en quelque sorte symétriques et d'un produit qui occupe entre eux une situation intermédiaire; dans ce cas (et aussi, cela va de soi, dans celui du *Tribhuvana* auquel il correspond exactement), les deux premiers termes se situent du même côté par rapport au troisième, et, si celui-ci peut en somme être considéré encore comme leur produit, ils ne jouent plus dans cette production un rôle symétrique; le corps a dans l'âme son principe immédiat, mais il ne procède de l'esprit qu'indirectement et par l'intermédiaire de l'âme. C'est seulement lorsqu'on considère l'être comme entièrement constitué, donc au point de vue que nous avons appelé « statique », que, voyant dans l'esprit son aspect « essentiel » et dans le corps son aspect « substantiel », on peut trouver sous ce rapport une symétrie, non plus entre les deux premiers termes du ternaire, mais entre le premier et le dernier; l'âme est bien alors, sous le même rapport, intermédiaire entre l'esprit et le corps (et c'est ce qui justifie sa désignation comme principe « médiateur », que nous indiquions précédemment), mais elle n'en demeure pas moins, comme second terme, forcément antérieure au troisième (7), et, par conséquent, elle ne saurait aucunement être regardée comme un produit ou une résultante des deux termes extrêmes.

Une question peut encore se poser : comment se fait-il que, malgré le défaut de symétrie que nous venons d'indiquer entre eux, l'esprit et l'âme soient cependant pris parfois d'une certaine façon comme complémentaires, l'esprit étant alors généralement regardé comme principe masculin et l'âme comme principe féminin ? C'est que, l'esprit étant ce qui, dans la manifestation,

---

(7) Il va de soi que c'est d'une antériorité logique qu'il s'agit ici essentiellement, les trois termes étant d'ailleurs envisagés en simultanéité comme éléments constitutifs de l'être.

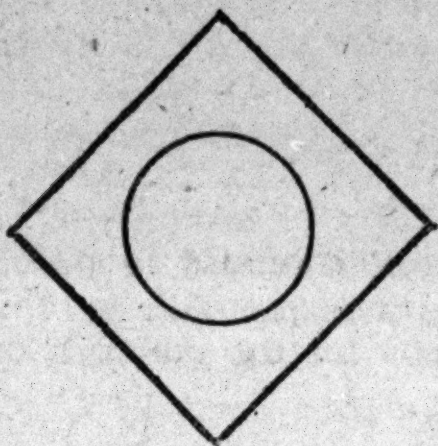
est le plus proche du pôle essentiel, l'âme se trouve, relativement à lui, du côté substantiel; ainsi, l'un par rapport à l'autre, l'esprit est *yang* et l'âme est *yin*, et c'est pourquoi ils sont souvent symbolisés respectivement par le Soleil et la Lune, ce qui peut d'ailleurs se justifier encore plus complètement en disant que l'esprit est la lumière émanée directement du Principe, tandis que l'âme ne présente qu'une réflexion de cette lumière. De plus, le « monde intermédiaire », qu'on peut appeler aussi le domaine « animique », est proprement le milieu où s'élaborent les formes, ce qui, en somme, constitue bien un rôle « substantiel » ou « maternel », et cette élaboration s'opère sous l'action ou plutôt sous l'influence de l'esprit, qui a ainsi, à cet égard, un rôle « essentiel » ou « paternel »; il est d'ailleurs bien entendu qu'il ne s'agit en cela, pour l'esprit, que d'une « action de présence », à l'imitation de l'activité « non-agissante » du Ciel (8).

Nous ajouterons quelques mots au sujet des principaux symboles de l'*Anima Mundi :* l'un des plus habituels est le serpent, en raison de ce que le monde « animique » est le domaine propre des forces cosmiques, qui, bien qu'agissant aussi dans le monde corporel, appartiennent en elles-mêmes à l'ordre subtil; et ceci se rattache naturellement à ce que nous avons dit plus haut du symbolisme de la double spirale et de celui du caducée; d'ailleurs, la dualité des aspects que revêt la force cosmique correspond bien au caractère intermédiaire de ce monde « animique », qui en fait proprement le lieu de rencontre des influences célestes et des influences terrestres. D'autre part, le serpent, en tant que symbole de l'*Anima Mundi*, est le plus souvent représenté sous la forme circulaire de l'*Ouroboros;* cette forme

---

(8) Ces dernières remarques peuvent permettre de comprendre que, dans le symbolisme hermétique du 28° degré de la Maçonnerie écossaise, le *Spiritus* et l'*Anima* soient représentés respectivement par les figures du Saint-Esprit et de la Vierge, ce qui est une application d'ordre moins universel que celle qui fait correspondre ceux-ci à *Purusha* et à *Prakriti* comme nous le disions au début. Il faut d'ailleurs ajouter que, dans ce cas, ce qui est envisagé comme le produit des deux termes en question n'est pas le corps, mais quelque chose d'un autre ordre, qui est la Pierre philosophale, souvent assimilée en effet symboliquement au Christ; et, à ce point de vue, leur relation est encore plus strictement conforme à la notion du complémentarisme proprement dit qu'en ce qui concerne la production de la manifestation corporelle.

convient en effet au principe animique en tant qu'il est du côté de l'essence par rapport au monde corporel; mais, bien entendu, il est au contraire du côté de la substance par rapport au monde spirituel, de sorte que, suivant le point de vue où on l'envisage, il peut prendre les attributs de l'essence ou ceux de la substance, ce qui lui donne pour ainsi dire l'apparence d'une double nature. Ces deux aspects se trouvent réunis d'une façon assez remarquable dans un autre symbole de l'*Anima Mundi*, qui appartient à l'hermétisme du moyen âge (voir figure); on y voit un cercle à l'intérieur d'un carré « animé », c'est-à-dire posé sur un de ses angles pour suggérer l'idée du mouvement, tandis que le carré reposant sur sa base exprime au contraire l'idée de stabilité (9); et ce qui rend cette figure particulièrement intéressante au point de vue où nous nous plaçons présentement, c'est que les formes circulaire et carrée qui en sont les éléments y ont des significations respectives exactement concordantes avec celles qu'elles ont dans la tradition extrême-orientale.



RENÉ GUÉNON.

---

(9) Cf. *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, ch. XX.

PLUPART DU TEMPS [1]

par Pierre Reverdy

La crise de valeurs que traverse en ce moment la poésie est la conséquence de la fausse conception que l'on se faisait, il y a peu de temps encore, du rôle et du pouvoir du poète.

Il ne s'agit pas d'un manque de conscience : bien au contraire, on peut dire que c'est par une trop grande conscience que l'on a outrepassé les limites de l'expression. La poésie s'arrête aux portes du dicible lorsque ce dicible a déjà pouvoir de rayonnement et fait partie du lot commun de l'humanité. C'est pourquoi « l'art tend à une réalité particulière ; s'il l'atteint, il s'incorpore au réel — qui participe de l'éternel — et il conquiert sa place dans le temps » (Reverdy in *Gant de Crin*). Le poète est un révélateur qui se doit à lui-même de puiser aux seules sources de son individualité.

Il eut été trop facile d'imaginer que la poésie, en se débarrassant des trésors prestigieux qui faisaient d'elle une Isis, souveraine maîtresse du temple de l'imagination, pourrait, tout à coup, descendre de son piédestal et reprendre le langage commun. Ce langage que des générations s'étaient employées à déterminer et à parfaire se perdait dans le bruit de la foule. Aujourd'hui une énorme confusion se fait jour, aussi bien du côté des créateurs que de celui du lecteur. Crise de vérité aussi. Où faut-il la chercher, sinon chez ceux qui n'ont misé ni sur le succès facile, ni sur le conformisme ambiant ? Il y a toujours un conformisme et qui ne révèle, chez ceux qui se laissent gagner par ce virus, qu'une faiblesse constitutionnelle. Il s'agit de garder toujours un imperturbable sang-froid devant le problème de la destinée humaine que pose toute œuvre digne de ce nom. Il ne saurait être question de je ne sais quelle gageure, d'un pari absurde qui n'engagerait que ce qui flotte à la surface de l'esprit, mais bien de s'intégrer cette réalité profonde qui réside au cœur des choses.

Cette idée de la prééminence de l'homme devant l'art et de la manière dont il appréhendera ces myriades de particules dispersées dans les replis de sa sensibilité et de sa

---

(1) Gallimard.

conscience est inséparable de toute démarche poétique. Elle l'est, en tous cas, pour Pierre Reverdy, qui écrit justement que « le poète doit chercher partout et en lui-même, la vraie substance poétique et c'est cette substance qui lui impose la seule forme qui lui soit nécessaire ».

Adhérer à un tel axiome, ce n'est pas miser à priori sur le pouvoir transcendantal de la poésie, mais reconnaître le bien-fondé de l'engagement subjectif. Il ne fait aucun doute que le poète décuple, par la seule adhésion à soi-même, les moyens qui lui sont donnés pour affronter le terrible débat de sa solitude. Il lui faut se justifier envers lui et pour cela trouver des réponses dont la beauté apaisera, un instant, sa soif d'absolu. Or, ces réponses, ces poids humains qui s'intègrent à la masse de beauté accumulée existent. Pierre Reverdy nous le prouve surabondamment dans le gros recueil *Plupart du Temps*, qu'il nous donne. Il a réuni dans cet ouvrage les poèmes qu'il a publié en plaquettes de 1915 à 1922.

Il peut paraître singulier d'écrire qu'un poème ne se juge qu'en fonction de lui-même. Cette notion semble abolie. La faute en est, sans doute, à l'événement. Mais cet épisode momentané ne saurait se poursuivre sans dangers, ou, du moins, il ne doit être vécu que par une minorité de poètes. La tâche des autres est différente : elle est de remplir, avec le maximum d'efficacité et de beauté, leur progressive élévation vers une révélation inouïe.

Disons d'abord que les esprits négatifs qui font fi des constantes et des lois naturelles n'entrent pas dans les rouages de l'art. Plus le poète sera imprégné des sèves de sa solitude, plus vigoureux et plus scintillants seront les vocables qu'il suscitera. Il lui faut accepter la poésie selon sa plus haute ambition qui est de toucher cette « mystérieuse limite que l'esprit doit savoir atteindre et ne pas dépasser ». Au-delà, c'est le domaine du chaos et de la chimère — ces contrées inhospitalières, à l'air raréfié où se perdit le surréalisme.

Mais comment borner cet horizon ? Rien de plus facile si l'on convient, comme le fit Pierre Reverdy, que le monde n'est saisissable que dans la mesure où il demeure perceptible. La destinée de l'homme se trouve à mi-chemin de la réalité et du rêve. C'est la route des analogies et des symboles. Position merveilleusement privilégiée qui lui permettra de conjuguer ces deux entités fondamentales. De là naîtra ce « lyrisme de la réalité » sur lequel repose, tout entière, l'œuvre de Pierre Reverdy.

Prisonnier dans les apparences, à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun, le poète en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et le réel ; là son esprit se meut avec aisance. C'est là qu'il faudra bien le suivre car, ce qui est, ce n'est pas ce corps obscur, timide et méprisé que vous heurtez distraitement sur le trottoir — celui-là passera comme le reste — mais ces poèmes, en dehors de la forme du livre, ces cristaux déposés après

l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité ». (*Gant de Crin*). Position hautement spiritualiste dans laquelle on a pu voir, un temps, une adhésion plus formelle à une obédience mystique. Mais, quoiqu'il en soit, la pensée libre de Pierre Reverdy et ce regard terriblement direct qui le caractérisent, le maintenaient hors des illusions de l'esprit. Il se peut que des tentations d'ascèse l'aient harcelé, et que l'identité « de la destinée poétique et de la destinée humaine » l'aient placé « aux bords vertigineux du précipice ». Mais, après une halte vigilante l'esprit insatisfait du poète reprend son vol et s'achemine, libre de toute entrave, vers de nouvelles conquêtes. Ces conquêtes n'ont pas échappé un seul instant à l'auteur des *Epaves du Ciel* qui ne s'est jamais soucié que du mouvant intérieur, de la réalité qu'il perçoit, du songe qui l'anime. Les voix qu'il capte sont modulées par un instrument qui n'appartient qu'à lui. Je dis bien : instrument, car la poésie de Reverdy se situe sur un plan purement esthétique. « Le Poète ne saurait consentir à immoler ou à asservir la poésie à quelque sujet ou phénomène social que ce soit, sans faillir à sa vraie mission », écrit-il. On voit en quoi cette poésie se sépare du surréalisme qui prétendait non seulement être une morale, mais encore élaborer une dialectique du rêve. A aucun moment Pierre Reverdy ne consentira à perdre son « rang de spectateur particulier et supérieur, subtil, pénétrant, imaginatif et capable de relier toutes choses par des rapports qu'il est seul capable de leur découvrir et de faire voir ». Ce refus, qui le place dans une solitude sans égale, lui permettra de négliger l'appel des Sirènes.

Pierre Reverdy, s'est réservé, une fois pour toutes, son domaine qui est celui de la poésie. Qu'est-ce à dire ? Le monde vit, pour le poète, selon des lois qu'il lui faut déceler. Il est ce paysage immobile que l'apparence revêt d'une placidité factice. Ce qui inquiète le poète, c'est son âme et les rapports qui la relient, malgré tous les obstacles, au monde sensible et extérieur. Ce qui le pousse à la création « c'est le désir de se mieux connaître, de sonder sa puissance intérieure constamment ; c'est l'obscur besoin d'étaler sous ses propre yeux cette masse qui pesait trop lourdement dans sa poitrine et dans sa tête ». Drame de l'âme « profond et pathétique ». Mais pour parvenir à une pareille somme il faudra un esprit musclé et délié qui vaincra tous les obstacles. Ainsi le poète vit-il « dans les plus intimes profondeurs de sa conscience » menant à son terme la plus rude des conquêtes. Sa poésie portera témoignage de son effort et de ses luttes et les pulsations de l'âme qui aspire à la délivrance ne cesseront d'être perceptibles.

C'est cette présence exaltante de l'âme, sa permanence, qui donne aux poèmes de *Plupart du Temps* leur galbe aérien. Ils s'élancent, dans le silence nocturne, vers un mystère jamais atteint que l'on pressent et qui vous oppresse : « l'on entend des cris qui viennent des fenêtres », « un mur en face de moi s'est mis à reculer », « quelqu'un suspend au ciel quelques étoiles », « les larmes sans raison coulent de

tous côtés ». A cet égard les poèmes des *Ardoises du Toit* me paraissent les plus caractéristiques de l'art de Reverdy. Partant de la plus simple émotion il parvient, par touches légères, à un impressionisme mental, qui, sous son apparente discontinuité recèle une logique implacable :

Au coin du bois
Quelqu'un se cache
On pourrait approcher sans bruit
Vers le vide ou vers l'ennemi
En tombant la nuit s'est fendue
Deux bras sont restés étendus
Dans l'ombre un regard fixe
Un éclair éperdu
Pour aller plus loin vers la croix
Tout ce qu'on voit
Tout ce qu'on croit
C'est ce qui part
Là ou ailleurs sans qu'on le sache
Avec la peur d'aller trop près
Du ravin noir où tout s'efface.

Monologue intérieur coupé d'appels angoissants qui, de palier en palier, rejoignent le vide. Point d'obscurité dans cette poésie qui ne la pénètre que pour la vaincre et qui traverse notre esprit « comme le font les lucioles ». Un astre coule lentement dans le cœur du poète et son sillage limpide et scintillant s'inscrit tout à coup sur la page :

Au fond de l'eau l'image s'emprisonne
Au bord du ciel une cloche qui sonne
La voile est un morceau du ciel qui se détache

Ce qui frappe le plus lorsqu'on considère la période pendant laquelle furent conçus ces poèmes : de 1915 à 1922, c'est leur étonnante et éternelle modernité. Ils s'inscrivent dans un temps donné et en distillent l'essence la plus subtile. Quelle force et quelle audace ne fallait-il pas pour éviter la dangereuse attirance des écoles et des chapelles ! A cette époque le symbolisme à son déclin, mais toujours arrogant, pouvait tenter un nouveau venu. D'autres groupes, auréolés de noms prestigieux étaient en pleine efflorescence. Allait-il se perdre en eux ou accepter la gageure de l'inconnu ? C'est dans cette voie que s'engagea avec quelques autres, rares, il est vrai : Jacob, Eluard, Jouve, le poète des *Epaves du Ciel*..

Une défiance instinctive à l'égard du langage, trop vite envahi de scories si on ne le maintient dans un air vierge, préservait Pierre Reverdy. Un sentiment profond de la réalité, d'une réalité dont la trame « ténue et solide » se cache sous les apparences fugitives et multiples du rêve. Et surtout, il fallait débarrasser la poésie de ses faux diadèmes, de ses vêtements d'emprunt, de toute cette bijouterie sous laquelle elle croulait.

Art, réalité, simplicité sont les trois termes qui reviennent le plus souvent sous la plume de Reverdy. Je l'ai déjà dit, sa poésie, par son souci plastique, si évident jusque dans la disposition des vers, s'apparente aux recherches des peintres cubistes. Il s'agit de faire jaillir le monde de ses gangues et d'en restituer, dans son élément pur, le tracé mystérieux. Par une transposition hardie — l'image jouant le rôle de la couleur et comme elle tirant sa force de l'existence des rapports insoupçonnés, — le poète parviendra à cette « création pure de l'esprit qui est l'alchimie de l'art ». Il n'est pas question d'ésotérisme et la réalité que pressent le poète n'est point cette prise de contact permanent avec les choses que préconisaient les naturalistes, mais l'expression d'une vérité intime dont l'esprit seul a saisi les rapports.

On conçoit que pour mener à bien une pareille expérience il faille renier tout, ou presque tout, des habitudes mentales auxquelles s'étaient asservis les poètes, jusqu'à Rimbaud. Tentative qui n'avait pas été dépassée et que l'auteur du Bateau Ivre avait formulée sans en mesurer, peut-être, toute la portée. Mais le plan sur lequel se situe Reverdy est différent. Fuyant toute rhétorique d'idées, sa démarche le conduit à une impasse. En effet, les éléments qui composent son poème demeurent des éléments visuels ; ils le demeurent tellement que son œuvre s'étale sur une vaste cimaise où l'esprit ne reconstitue que par bribes les phases du drame humain. Je sais bien que le rythme même du lyrisme apollinarien, ne s'obtient que par un artifice évident qui permet au poème de s'associer au temps ; mais ces ruptures brusques d'équilibre, ces chutes dans le vide qui donnent aux poèmes de Reverdy leur caractère dramatique ne sont pas sans inquiéter parfois le lecteur :

« Tout est calme
Pendant l'hiver
Au soir quand la lampe s'allume
A travers la fenêtre où on la voit courir
Sur le tapis des mains qui dansent
Une ombre au plafond se balance
On parle plus bas pour finir
Au jardin les arbres sont morts... »

Une telle pureté serait insoutenable si elle ne donnait naissance à cette « augmentation de la perception spirituelle », à cette « explosion de l'être dilaté par l'émotion » que recherchait le poète.

Dès l'abord on pénètre de plain-pied dans son univers : « Tout est calme — Pendant l'hiver — Au soir quand la lampe s'allume ». Voix mate encore un peu tremblante et qui va loin :

« C'est une étonnante chimère. La tête, plus haut que cet étage, se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient. Rien ne bouge.

« La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son — bas contre terre ».

Tout Reverdy est là. Tout le poète en proie aux merveilles qui plane entre deux réalités conjointes et s'efforce de conjuguer leur profonde vérité. Il ne s'agit pas de tours de force ni d'imposer à ses dons un rythme perturbateur. Il faut suivre la ligne qui couvre le lointain et dont la source réside dans l'esprit. L'ambition de ce poète sera d'associer les fluides internes aux ondes migratrices de la réalité. Ce qui le tente, ce n'est pas le geste de l'oiseleur, ce n'est pas cette tricherie obtenue par des procédés de style, mais la prise de contact *la plus directe et la plus rapide* :

> « *Une main passe*
> *On voudrait ouvrir*
> *Le rayon clair se tient debout*
> *Là devant moi*
> *Et c'est le feu qui nous sépare...* »

Ce qui passe dans son regard vogue toujours entre le sensible et le perceptible et sa phrase en acquiert un miroitement à nul autre pareil :

> « *Je vois enfin le jour à travers les paupières*
> *Les persiennes de la maison se soulèvent*
> *Et battent*
> *Mais le jour où je devais le rencontrer*
> *N'est pas encore venu*
>
> *Entre le chemin qui penche et les arbres il est nu*
> *Et ces cheveux au vent que soulève le soleil*
> *C'est la flamme qui entoure sa tête* »

On peut suivre, dans les reliefs de cette poésie, les méandres d'une existence tourmentée. Car le tourment se révèle, fugace, dans un battement du vers :

« Les glaces ne reflétaient plus aucune image. La nuit rampait au fond s'éclairant aux bordures des toits. L'écho des pas assourdis perçait les murs. La vie bougeait à peine ».

Cette amertume, toujours discrète, va animer chacun des poèmes de Reverdy : « Personne n'est venu me prendre par la main ». « La vie avec son cœur, la vie avec ses yeux — Quel temps perdu quel temps passé ». « J'étais loin de tout ». Cette présence grave de la solitude donnera le ton à cette poésie qui n'emprunte aux saisons et au monde que les poids qui les entraînent vers l'abîme.

Il n'y a point de détente dans cette marche harassante de l'esprit qui conduit le poète vers un but indiscernable, qui recule à mesure qu'il avance vers lui. Nous sommes loin des préoccupations d'esthètes et l'on peut dire que c'est par accident que Reverdy emploie, de préférence à un autre, le langage poétique. Les mots ne valent, pour lui, que par les rencontres longuement mûries qu'il suscite, que par l'étincelle qui jaillit de la confrontation des vocables. Si la poésie n'est capable que de libérer d'indécises frontières; que de

mettre à jour une flore momifiée, elle ne saurait mériter l'attention. Mais si l'homme tout entier s'y reflète, par-delà les recherches d'école et les formules, elle signifiera. Reverdy gratte de l'ongle la peau du monde — ce tissu friable qui enserre les racines de l'âme, pour mettre à jour ce qui vivait de solitude, de ténèbres et de silence :

« Sur le seuil personne
Ou ton ombre
Un souvenir qui resterait
La route passe
Et les arbres parlent plus près
Qu'y a-t-il derrière
Un mur
des voix
Les nuages qui s'élevèrent
Au moment où je passais là
Et tout le long une barrière
Où sont ceux qui n'entreront pas ».

Cette attente au seuil d'une réalité intemporelle, cette attente indicible n'aura pas de cesse pour le poète. Et jamais il ne se départira de cette tension qui donne à ce recueil son caractère de haute tragédie spirituelle.

MICHEL MANOLL.

POSITION DU ROMAN AMÉRICAIN

On a beaucoup parlé des « romanciers américains ». Le snobisme s'en est emparé ; on agite confusément à leur propos les étiquettes de pessimisme et d'objectivité, de naturalisme et d'existentialisme. Analysé à la lumière — si l'on peut dire — de ces principes assez contradictoires, un roman de Faulkner ou de Hemingway apparaît comme une sorte d'hybride où des procédés empruntés au cinéma (Claude-Edmonde Magny) s'accompagnent de résonances métaphysiques (J.-P. Sartre, Camus).

Ajoutons que nos critiques, qui ont les oreilles rebattues des mérites de Caldwell, Steinbeck, Hemingway et Faulkner, contribuent encore à augmenter la confusion en cherchant « du nouveau », en essayant de « lancer » des « jeunes », tandis qu'aux gloires déjà chevronnées de Faulkner ou d'Hemingway, ils commencent à lancer des pointes. Témoin, René Tavernier, qui consacrait, il a quelques mois, dans *Confluences*, un éloge aigre-doux à Hemingway, dont Alexandre Astruc éreintait par ailleurs la manière, pour mieux lancer dans le ciel de la critique une pléiade de jeunes auteurs. Hemingway ou Harry Brown ? Existentialisme ou cinéma ? Il serait peut-être temps de choisir, ou plutôt il serait peut-être temps de « faire le point ».

Car, il s'agit bien d'existentialisme ou de cinéma ! Il s'agit bien de Harry Brown ! Il s'agit de quelques grands écrivains au nombre desquels Dreiser, qui a montré la voie, et Dos Passos. Mais j'entends surtout ceux que je voudrais nommer — puisque cette expression est à la mode — les quatre grands : Caldwell, Steinbeck, Hemingway et Faulkner.

Venus des quatre coins des « Etats », appartenant d'ailleurs à des générations différentes, sans se concerter, sans former le moins du monde une « école » littéraire, ces écrivains ont été amenés à travers la diversité de leurs tempéraments, à accomplir dans l'art du roman une véritable révolution littéraire, comparable seulement, pour son importance, aux révolutions analogues accomplies dans d'autres arts par un Apollinaire ou un Valéry, un Picasso, un Strawinsky. Si je voulais résumer dans une formule les effets

de cette révolution littéraire, je dirais que les quatre grands ont jeté les fondements de la prose pure (c'est-à-dire dépouillée de toute poésie, de tout mensonge, comme la poésie pure est dépouillée de tout prosaïsme).

On a tout dit sur le caractère cynique (Hemingway) ou sombre (Faulkner) du « roman américain », tout dit sur la haine du sentimentalisme et du romanesque qui caractérise cette « littérature de négation », héritière de l'*Ulysse*, de Joyce, et du *Contrepoint*, de Huxley. Mais on n'a voulu voir — et je pense ici aux critiques américains autant qu'à Sartre ou à Camus — dans cette volonté de peindre la vie telle qu'elle est avec toutes ses laideurs, qu'une sorte de pessimisme assez inhumain, négateur, en effet, de toutes les valeurs traditionnelles, et qu'il n'était pas impossible de de rapprocher de l'existentialisme allemand. Or, c'est là, à mon sens, un point de vue souvent pénétrant chez un Sartre, chez un Camus, mais limité aux résonances les plus agressivement « modernes » de certaines œuvres de Faulkner ou de Hemingway. Ce n'est nullement la résonance essentielle de ce que je veux nommer la prose pure. Trompé par ce leit-motiv de la critique, le public aborde trop souvent les Américains comme des écrivains d'avant-garde, ou des décadents.

Toutefois, j'aime encore mieux voir Faulkner pris pour un « surréaliste », Hemingway pour un « existentialiste », plutôt que de les voir l'un et l'autre, et avec eux Steinbeck, Caldwell, etc..., pris pour des journalistes, ou mieux, des « scénariistes ». Voilà qui achève de brouiller les cartes, et voilà, cependant, où tendent les essais incontestablement fort ingénieux, trop peut-être, que Claude-Edmonde Magny a publié dans *Poésie* 45.

Reprenant et développant très habilement un thème qui était « dans l'air », Claude-Edmonde Magny établit un parallèle entre la technique des « Américains » et les procédés du cinéma.

Analogie séduisante, mais dangereuse et superficielle, car il y a, certes, un point commun entre l'art de l'écran et le roman américain : c'est l'emploi des images comme moyen d'expression, mais là se borne la ressemblance.

Ressemblance à peu près aussi lointaine que si l'on prétendait comparer le poète au prosateur, parce que leur mode d'expression est le langage, ou le poète au musicien, parce que tous deux emploient des rythmes.

Nul doute que la haine des « Américains » pour la sensiblerie et le romanesque n'entraîne sinon la suppression du moins, une réduction de la « vie intérieure » chez leurs héros, et une place plus grande faite à l'instinct, à l'action. Nul doute que l'action ne réclame un mode d'expression plus objectif que subjectif. Il n'est donc pas surprenant qu'au roman psychologique traditionnel, étude ou poème de sentiments, comme aimait à dire Balzac, analyse ou atmosphère, soient substitués chez les « Américains » une projection et un découpage d'images.

Prédominance de l'instinct et de l'action, projection et découpage d'images : l'analogie avec le cinéma est évidente.

Elle n'en est pas moins superficielle, car au cinéma, les images, l'action ne sont précisément que le moyen d'expression de ce romanesque et de cette poésie, de ce pittoresque et de cette atmosphère que les « Américains » ont bannis de leur œuvre. Imagine-t-on un film composé d'images volontairement banales, volontairement vidées de tout pouvoir de suggestion poétique ?

Telle est bien pourtant l'esthétique des « Américains » : cette haine du pittoresque et de l'effet. Qu'on relise à ce propos cette véritable profession de foi littéraire que constitue *Mort dans l'après-midi.* (I)

Quant au découpage dans le roman, il n'a rien de commun avec le découpage de l'écran.

Il est, certes, ingénieux de comparer la méthode de Proust, fouillant les profondeurs de l'âme humaine, au déplacement en profondeur d'une caméra éclairant successivement divers étages, divers plans de l'âme. La comparaison aurait pu séduire Proust lui-même, mais ce n'est qu'une comparaison.

On peut sourire, par contre, de voir cette phrase de Gide, dans les *Faux Monnayeurs :* « Le visage de Laura se trouva donc tout près du sien. Il la regarda rougir », assimilée à « un gros plan », quand on songe à l'usage que font ordinairement des « gros plans » nos metteurs en scène !

Car, « gros plans » ou « lointains », au cinéma, ne sont-ils pas destinés à produire de « ces effets » faciles : faux pathétique, fausse poésie, que les Américains ont proscrit de la prose ?

Mais là où le parallèle touche à l'artifice, c'est lorsqu'on prétend comparer la discontinuité et les ellipses du récit américain aux découpages d'un film qui n'ont, en général, d'autre fin que de renforcer des effets dramatiques ou romanesques.

L'analogie me semble peu rigoureuse entre les ellipses du roman contemporain, direct, rapide, « Slicking it over », et les trouvailles de Charlie Chaplin (suggérant le passage d'un train par l'ombre des wagons). Surtout, je voudrais souligner ici que la discontinuité du récit dans le roman contemporain est destinée à produire soit des effets contrapunctiques (Gide, Huxley, et Dos Passos) qui éclairent des individus, des milieux divers, en les opposant, ce que la « caméra » ne recherche guère, soit des effets d'incohérence tendant à reproduire le chaos naturel de la pensée, de la passion à l'état naissant pour ainsi dire (Faulkner). Le modèle est ici le monologue intérieur de Joyce, nullement le cinéma. Et c'est en ce sens que Faulkner « brûle les mots ». Projetés sur un écran, ces films intérieurs n'auraient aucun sens.

A peine de temps à autre, et par rencontre, des effets surréalistes. Toutefois, même le *Sang d'un Poète* n'offre que de lointains rapports avec *Lumière d'Août* ou *Tandis*

---

(1) Cf. « Il ne va rien arriver dans cet ouvrage. Je ne fignole pas une belle atmosphère... Je fais seulement un compte rendu. ». W. Saroyan.

que j'agonise, car le sens profond de cette incohérence volontaire n'est ni cinématographique ni poétique. On ne cherche pas tellement à nous émouvoir par des péripéties habilement « découpées », ou à nous toucher profondément par d'étranges métaphores. L'incohérence n'est ici que la transcription de l'état réellement incohérent de nos pensées à leur naissance. Elle a donc une signification essentiellement psychologique puisqu'elle devient une vérité psychologique. Je dirai même volontiers qu'elle a une signification éthique, voire métaphysique, car cette description peu cartésienne d'âmes frustes moins lucides, moins « volontaires » que les nôtres, bouleverse nos vieux dogmes rationalistes d'une éthique fondée sur la volonté et d'une métaphysique fondée sur la raison, en nous rappelant les vertus primitives, plus simples mais plus vraies, au fond plus humaines, quoique fort peu « spectaculaires », de l'instinct et de la bonne volonté.

On voit que je ne pense ni à la phénoménologie, ni à l'existentialisme en découvrant dans le roman américain des résonances métaphysiques.

Banalité volontaire, incohérence volontaire, voilà qui n'est guère spectaculaire, voilà qui n'est guère cinématographique.

C'est que, bien loin d'être cinématographique, l'art des Américains est, au contraire, essentiellement antispectaculaire. C'est même ce qui constitue, à mon avis, son principal mérite, et c'est le principal caractère de la « prose pure ».

Pourquoi, en effet, ce parti pris de banalité et d'incohérence chez les « Américains » ? Pourquoi cette haine du sentimentalisme et du romanesque ? Sommes-nous en présence d'une littérature de « négation » et d'un sombre refus de toute vie intérieure ? de tout ce qui peut élever l'homme au-dessus de la médiocrité ou de l'instinct animal ? Comme les phénoménologues et les existentialistes, les Américains ne voient-ils dans la vie qu'une poussière de phénomènes sans « transcendance » ? Une suite absurde d'événements auxquels nous resterions profondément étrangers ?

En aucune façon. Le pessimisme métaphysique, une philosophie de l'absurde ou du néant ne sauraient être une source d'inspiration pour ces robustes garçons, d'éducation et de culture plus frustes que leurs confrères européens. S'ils peignent volontiers la vie médiocre, laide, banale, les passions violentes, aveugles et fatales jusqu'au crime, ce n'est pas par cynisme ou par désespoir, c'est par souci de vérité et de simplicité, c'est par réaction contre ce qu'il y a de faux dans les conventions romanesques et poétiques, d'artificiel dans la logique dramatique d'un roman traditionnel. Ce qui est à l'origine de la banalité et de l'incohérence des Américains, ce n'est pas un désespoir métaphysique, c'est une sorte d'instinctif « prends la littérature et tords-lui son cou ».

Et il ne s'agit pas de négation des valeurs. Il s'agit de cette intériorisation des valeurs qui est la conséquence nécessaire d'une attitude véritablement réaliste : c'est-à-dire de la volonté de peindre la vie telle qu'elle est sans vaine litté-

rature et de reproduire la « prose » de l'existence purifiée de tout embellissement poétique.

Il ne s'agit pas pour Hemingway, comme pour Joyce, ou pour Sartre, de peindre la vie médiocre et banale, parce qu'il croit à l'essentielle médiocrité de l'âme humaine, mais parce qu'il croit que ce qu'il y a de profond en nous échappe à l'expression poétique, ou romanesque ou pittoresque, etc. Les vraies vertus sont silencieuses, ne se donnent pas en spectacle, la vraie vie intérieure est vraiment intérieure. Hemingway accentue donc l'écart naturel dans la vie entre la banalité extérieure de nos paroles, de nos gestes, etc..., et l'intensité des passions ou des sentiments cachés sous cette enveloppe ingratement prosaïque. L'art de Hemingway est le contraire d'un art d'atmosphère (comme celui de Dickens, par exemple). C'est un art de dissonances. La vie n'est pas un spectacle, et le monde n'est pas une métaphore.

Il ne s'agit pas davantage pour Faulkner, encore à la différence de Joyce ou de Camus, de peindre l'homme incohérent, illogique, inconséquent, parce qu'il croit à l'essentielle contingence, à l'absurdité de la vie humaine, mais parce qu'il croit que ce qu'il y a de profond en nous échappe à l'analyse. Les forces vives de l'âme ne sont pas seulement silencieuses, elles sont inconscientes, naïves, spontanées. Elles ne se donnent pas à elles-mêmes en spectacle. Faulkner accentuera donc (par une dissonance encore plus subtile) l'écart naturel entre l'imprévisibilité (à nos propres yeux) de nos actions, de nos paroles et de leur signification profonde pour notre destinée. Burton Bunch dans *Lumière d'Août*, ne sait pas qu'il aime. Et le nègre, dans *Treize Histoires*, qui a, pendant huit jours, réussi à fuir les Indiens, ne « réalise » son désir de vivre que lorsqu'il prononce pour lui-même, à haute voix, ces paroles : « C'est que je ne veux pas mourir ». Les volontés les plus profondes, sont aussi les plus obscures. L'art de Faulkner est le contraire d'un art d'analyse (comme celui de Stendhal, par exemple). Faulkner est le peintre de la fatalité intérieure et de l'inconscient.

Les « Américains » ne substituent donc pas au héros de roman traditionnel un médiocre ou un désespéré. Ils lui substituent un être plus simple, plus instinctif, et dans l'ensemble plus vrai. Ce que les « Américains » substituent au sentiment, à l'Ame, avec un grand A ce n'est pas la force brutale, c'est la virilité. A la place de l'intelligence et de la volonté, ils ne mettent pas la veulerie et la sottise, mais la bonne volonté. Les héros des « Américains » sont les véritables « Hommes de bonne volonté ». Je sais bien que Hemingway (dans l'*Adieu aux Armes*, dans le *Soleil se lève aussi*), a des résonances « sartriennes » ; mais elles sont la rançon d'un parti-pris de simplicité et de virilité. On ne nie pas impunément le romanesque. Les idiots et les fous de Faulkner, ses criminels, sont de même la rançon que l'instinct doit payer à l'intelligence lucide et volontaire. Mais n'y a-t-il pas des idiots, des fous et des criminels dans Shakespeare ?

Il reste que, dans l'ensemble, le héros américain donne à notre héros chevaleresque traditionnel, un Fabrice del Dongo, par exemple, tendre et romanesque, mais vaniteux,

lucidement volontaire, mais hypocrite et égoïste, une leçon d'humilité chrétienne et de virile simplicité. Bon ou mauvais, inégal à lui-même, illogique, mais docile à l'esprit du Seigneur, on peut préférer M. Bundren ou Tyty, le héros du *Petit Arpent du Bon Dieu* à l'orgueilleux Fabrice, comme on peut préférer aux brillantes vertus stendhaliennes, les vertus silencieuses d'un torero ou d'un révolutionnaire de Hemingway.

Et, si je veux trouver des modèles à ces héros instinctifs et naïfs, ennemis de la vaniteuse intelligence, à ces héros réservés et secrets, qui fuient l'expression de leurs sentiments, et ne veulent pas se donner en spectacle ; si je veux retrouver les sources de la « prose pure », ce n'est pas dans Heidegger ou dans les films de Charlie Chaplin que je les trouverai, c'est dans la vieille tradition anglo-saxonne. Tristan, Othello, Heathcliff ne sont-ils pas, eux aussi, des instinctifs ? et à leur manière, des « anti-intellectualistes » autant que les héros de D.-H. Lawrence ? et n'y a-t-il pas une étonnante ressemblance entre les héros favoris de Hemingway et Tom Jones ou mieux Robinson Crusoé ? Que dis-je ? Cette réserve et cette pudeur dans l'expression, cette banalité volontaire, ne sont-elles pas la marque distinctive du gentleman ? mais n'est-ce pas Shakespeare lui-même qui a porté à la scène cette conception antispectaculaire de l'expression des sentiments ? C'est Hamlet qui répond à sa mère :

« Ma douleur est au-dedans de moi, ma mère, elle est en moi muette et sans mouvement.

« Ce que j'ai en moi passe tout spectacle,

« Et toutes ces démonstrations qui sont comme des oripeaux et des accessoires de théâtre ».

CHRISTIAN PONS.

L'ÊTRE ET LE NEANT

de J. P. SARTRE

II

Rien n'est plus cher à l'homme que la liberté. Rien n'est plus obscur pour l'homme que la notion de liberté. D'une part, la liberté paraît un pur pouvoir de choix, pouvoir indépendant de tout motif, de tout mobile, de toute force pesant sur lui. D'autre part, elle semble se conformer à ce que l'on croit préférable : elle est alors déterminée par notre connaissance et, en dernière analyse, par la vérité et les valeurs qui inclinent ou nécessitent nos jugements. Cette distinction de deux libertés se rencontre chez Descartes, où la puissance de choisir sans motif se montre en la liberté d'indifférence, mais où le plus haut degré de la liberté consiste en la liberté éclairée, car, dit Descartes, « si je connaissais toujours ce qui est vrai, et ce qui est bon, je ne serais jamais en peine de délibérer quel jugement et quel choix je devrais faire, et ainsi je serais entièrement libre sans jamais être indifférent ». Chez Kant, de même, la liberté est tantôt considérée en ce qu'elle pose la loi morale (elle se confond alors avec l'autonomie de la volonté raisonnable), tantôt en ce qu'elle engendre notre caractère même, qui peut être mauvais ou bon. Et sans doute, chez Sartre, la croyance aux valeurs universelles ayant été bannie, celles-ci n'auront-elles pas à tenter ni à déterminer notre spontanéité pure. Mais l'irréductible dualité de la liberté se retrouve, puisque, d'une part, le pour-soi surgit au sein de l'en-soi, et, comme le dit Sartre, « en situation », et que, d'autre part, il constitue l'en-soi et lui donne son sens. Et l'opposition de la passivité et de l'activité paraît ici d'autant plus inexplicable que Sartre refuse d'admettre une liberté limitée, ou partielle, et rejette avec vigueur les thèses qui prétendent que l'homme est en partie libre (ainsi en sa volonté) et en partie déterminé (ainsi par ses passions). Le problème de la liberté est pour lui un problème de tout ou rien : l'homme est libre, ou il ne l'est pas. Selon Sartre il est libre, et il l'est totalement. C'est en effet le « faire » qui soutient l'être, et ma conscience est, non pas ce qu'elle est (comme c'est le cas pour l'en-soi) mais ce qu'elle se fait.

En certains textes, cependant, il semble que la liberté soit seulement présentée comme négation du donné, et comme postérieure au donné qu'elle nie. Toute action implique la reconnaissance d'un manque objectif, d'une « négatité », le fait y est dépassé vers la valeur. Ce n'est, au reste, que par un tel dépassement qu'un fait, un donné, peut apparaître comme un mobile ; ainsi, la saisie de la future révolution comme possible donne seule à la souffrance de l'ouvrier sa

valeur de mobile. Nul état de fait ne peut donc motiver par lui-même un acte quelconque, tout acte étant projection du pour-soi vers ce qu'il n'est pas. Il n'en reste pas moins que, si l'on s'y tenait, cette analyse nous ramènerait à une conception classique de la liberté : car, s'il est libre de choisir la révolte ou la soumission, encore l'ouvrier n'est-il pas libre de souffrir ou de ne pas souffrir, et, à plus forte raison, la situation sociale qui cause sa souffrance ne dépend-elle pas de lui. L'ouvrier est donc libre de son futur, mais non de son passé, sa liberté est partielle, et rencontre des limites, du fait même du donné qu'elle dépasse et néantit. Or, le souci de Sartre est de montrer qu'il n'est pas de limites à la liberté. Pour cela, il ne se contente pas de déclarer (ce qui serait, selon nous, fort admissible) que nul état de fait ne peut motiver par lui-même un acte quelconque. Il prétend qu'il n'y a d'état de fait que par la puissance néantisante du pour soi. Si donc la liberté dépend de la situation (en ce que l'en-soi préexiste au pour-soi), la situation dépend de la liberté, et, le pour-soi décidant librement du sens de toute situation, il n'y a de situation que par la liberté.

Ainsi, ma liberté me confère ma place, mes entours, mon prochain, et jusqu'à mon propre passé, dont je puis à mon gré me détacher, ou avec lequel je puis me solidariser, la signification de mon passé dépendant, de toute façon, très étroitement de mon projet présent. Et peut-être dira-t-on qu'il existe au monde des significations objectives, se donnant à moi comme n'ayant pas été mises au jour par moi (maisons, plaques indicatrices). J'appartiens en effet à un monde habité qui m'impose ses techniques, ses signes, son langage. Sartre s'attache alors à montrer que cela même dépend de ma liberté : ainsi, en ce qui concerne le langage, ni les mots, ni la syntaxe ne préexistent à l'usage qu'on en fait. Le langage ne se parle pas tout seul, la technique ne s'applique pas toute seule. C'est, de même, par un choix que nous saisissons les autres comme sujets ou comme objets. Par là, mon être pour-autrui lui-même (ainsi le fait que je suis laid, ou que je suis riche) est assumé par moi, la reconnaissance d'autrui, qui fonde cet être, étant libre. Toute situation donc, de par la signification même du donné, reflète au pour-soi sa liberté. La contrainte n'est contrainte que parce que la liberté lui donne son sens de contrainte. L'homme est totalement responsable du monde et de lui-même, ce qui m'arrive m'arrive par moi, il n'y a pas d'accident dans ma vie, et je n'ai que ce que je mérite. Seule ma mort, concède Sartre, qui se sépare ici de Heidegger, ne fait pas partie de mes possibilités ; mais, extérieure à moi, elle n'entame en rien ma liberté, qui est et demeure totale.

Ces affirmations nous avertissent assez que la liberté ne consiste pas, pour Sartre, à se détacher d'une situation donnée, soit en l'oubliant, soit en la négligeant, soit en la déclarant sans importance, soit même en la jugeant telle qu'elle est en vérité, c'est-à-dire selon une norme transcendante par rapport au moi. La liberté de Sartre est si totale qu'elle est constituante : elle constitue la situation elle-même, et le moi en situation. Elle n'est pas susceptible de degrés et, comme la liberté stoïcienne, elle demeure égale à soi sur le trône

comme dans les chaînes. Mais, contrairement à la liberté stoïcienne, elle ne tire pas ce privilège de la distinction de ce qui dépend de nous et de ce qui n'en dépend point : au contraire, tout y dépend de nous, et le poids du Monde est sur nos épaules. C'est en ce sens que, pour Sartre, toutes mes manières d'être manifestent également ma liberté : les complexes qu'étudie la psychanalyse ne sont eux-mêmes que des manières de nous choisir : ainsi, le complexe d'infériorité est projet libre et fondamental de moi-même comme inférieur devant l'autre. Et là où Freud distinguait inconscient et conscience, Sartre distingue tout au plus conscience fondamentale et conscience réfléchie, celle-ci étant tributaire de la première celui qui, fondamentalement, a choisi d'être un écrivain raté doit vouloir consciemment être un grand artiste, sans quoi son choix fondamental lui-même n'aurait plus de sens). La conscience que j'ai de moi et la découverte que je fais du monde ne sont donc que choix de moi-même dans le Monde. « L'être — dans-le-Monde » qui, chez Heidegger, était souci, est ici liberté.

•

Ce qui frappe, avant tout, dans cette thèse, c'est que Sartre y semble faire de la liberté un caractère de la connaissance plus qu'une propriété de l'action. Certes, quand il déclare qu'il n'est de motif que par un dépassement et un projet du moi total, il tient la liberté pour active : c'est bien notre projet d'action qui transforme le donné objectif en mobile ou en motif. Mais lorsque Sartre prétend que le donné lui-même est, en sa signification objective, posé par la liberté, on ne peut guère le comprendre qu'en passant du plan de l'action à celui de la connaissance. Et sans doute la philosophie de Sartre, en cela plus fidèle qu'elle ne le croit à la tradition française, nous invite-t-elle souvent à ce passage. On sait que Heidegger avait fondé son existentialisme en substituant à la conscience (Bewusztsein) de Husserl le Dasein, l'existant humain. Mais Sartre, nous l'avons vu, ne part de l'être que pour y distinguer pour-soi et en-soi, ce après quoi il privilégie le pour-soi qui est, avant tout, conscience. Par là, il paraît revenir à une sorte d'idéalisme. Cette démarche se retrouve ici, et la théorie de Sartre sur la liberté est bien une théorie de la constitution de l'objet par la conscience. Faut-il voir en ceci l'écho de la doctrine — à la mode lorsque Sartre avait dix-huit ans — par laquelle, à la suite de Lagneau, Alain et ses disciples conciliaient le déterminisme des lois physiques et la liberté de l'esprit ? On soulignait alors que la loi physique était librement posée par l'esprit pour interpréter le réel, et l'on déclarait que « le juge ne se confond pas avec sa sentence ». J'avoue que, sur le plan même du jugement, cette doctrine ne m'a jamais satisfait, car, s'il est vrai que l'esprit, pour comprendre les choses, affirme leur nécessité, encore est-il que cette affirmation n'est libre ni dans son ensemble (car l'esprit ne saurait comprendre les choses autrement, en sorte qu'il est contraint par sa propre nature), ni dans telle affirmation particulière (car l'esprit n'énonce pas les lois qu'il veut, en

sorte qu'il est contraint par les faits auxquels il doit se conformer). Pour d'analogues raisons, je ne puis parvenir à croire que le pour-soi constitue librement le sens de sa situation.

Peut-être cependant la doctrine de Sartre est-elle plus résolument existentialiste que ne semblent l'indiquer certaines de ses formules, et ne ramène-t-elle le problème de la liberté à un problème de connaissance que pour subordonner mieux encore la connaissance à l'action, pour établir qu'on ne peut accorder au Monde un sens quelconque que par rapport à un projet actif, connaissance et constitution du sens de la situation n'étant plus que les aspects d'une démarche plus fondamentale, et proprement ontologique. Mais ne sommes-nous pas renvoyés alors à d'autres théories classiques, morales cette fois, faisant dépendre de la liberté tout ce que je suis, et même ce qui m'advient ? Il est vrai que ces théories posent la liberté comme transcendante, et que c'est par cette transcendance que sont conciliées la situation humaine, prise en maint déterminisme, et la liberté dont la conscience nous persuade qu'elle n'a métaphysiquement pas de limites. Il y a alors d'une part un moi posant, de l'autre un moi posé, d'une part une liberté choisissant notre caractère, d'autre part le caractère donné. Ainsi, dans le mythe fameux de Platon, devant les âmes qui vont revivre, sont jetés les sorts qu'elles choisiront sans retour. Et Kant déclare de même que l'être raisonnable se donne son caractère intelligible, d'où dérive l'unité de sa vie sensible comme phénomène, chacun de nous déterminant donc son caractère une fois pour toutes, et en dehors du temps. Sartre, au contraire, rejette le moi pré-temporel de Platon et le moi intemporel de Kant : si sa liberté est constituante, elle est constituante dans l'immanent ; loin d'être extérieure au temps, elle ne fait qu'un avec lui. Mais ne se borne-t-il pas à confondre et, si l'on peut dire, à écraser ensemble, pour en constituer l'existant, les deux plans que distinguait Kant ? Et ne doit-il pas, dès qu'il veut expliquer et se faire comprendre, revenir à l'un ou à l'autre de ces plans ? Lorsqu'il déclare, en effet, que le pour-soi n'est pas dans le temps, mais se temporalise en se projetant vers le futur et en constituant son passé comme passé, qu'il ne faut pas se représenter le choix originel comme se produisant d'un instant à l'autre, et donc intérieurement au temps, il nous conduit à concevoir la situation du pour-soi par rapport au temps comme analogue à celle du noumène kantien ; dans l'un et l'autre cas la liberté est temporalisation, c'est-à-dire position du temps, et le présent, à partir de quoi se constitue le temps, prend une valeur d'éternité. Lorsqu'au contraire, pour éviter une liberté supra-temporelle, Sartre reconnait que nous pouvons toujours modifier notre projet essentiel, et que notre changement de projet peut avoir lieu dans l'instant, il conçoit ce dernier comme une « brisure néantisante » de la temporalisation elle-même, et l'insère donc dans un temps objectivement défini. Est-il donc possible d'unir sous un même nom, ou sous une même idée, l'instant à partir duquel se constituent les trois dimensions temporelles, instant qui fait l'unité de ces trois dimensions, instant, donc, supra-temporel, et l'instant intra-tem-

porel où nous pouvons changer de projet, instant tel que l'aurait conçu Descartes, principe de discontinuité intérieur au temps lui-même, permettant les conversions et le rejet du passé ?

La théorie de Sartre se borne donc à affirmer que les contradictoires sont unis dans l'existant, et à réaliser le problème. Problème qui est bien, en effet, de savoir comment l'homme est un moi, et comment est possible cette assomption de soi par soi qui le constitue. Car j'accepte d'être ce que je suis : j'assume mon corps, mon visage, mes traits, mon caractère et, par exemple je me fache si on les critique. Et l'infirme qui se met en colère lorsqu'on se moque de son infirmité ne s'indigne pas seulement, de façon générale, contre la grossièreté de ses persécuteurs : il fait corps avec son infirmité, la revendique comme sienne, la choisit de quelque façon. De même, je reproche volontiers au méchant d'être méchant, à l'avare d'être avare, comme s'ils s'étaient choisis méchants ou avares. Mais tout ceci n'est pas solution, mais question. Platon et Kant sortaient de la difficulté par l'hypothèse d'une transcendance et d'un dédoublement. Sartre incarne la difficulté, la nomme homme, proclame donc l'identité de la situation et de la liberté. Or cette identité est impensable, et l'on ne saurait s'y tenir. De fréquentes expériences ne nous avertissent-elles pas, du reste, qu'elle est moins irréductible que ne le veut Sartre ? Si parfois j'assume mes défauts et choisis mes tares, parfois aussi je me critique, ou me moque de moi-même. Cette attitude est déjà celle de l'humour. Mais l'homme de Sartre est souverainement dépourvu d'humour et, de façon plus générale, de tout ce par quoi l'on se détache de soi. La séparation d'avec soi y est remplacée par l'oscillation et l'ambiguïté. Il n'en reste pas moins que, dès qu'il écrit ou décrit, Sartre doit choisir entre les deux termes dont il affirme l'identité. Et de même que, philosophiquement, il prive tantôt l'en soi de toute qualification positive, et tantôt insiste sur l'objectivité de la situation, de même le héros des *Mouches* ressemble peu à celui de la *Nausée*. Car la libre constitution de l'être n'est pas l'engluement dans l'être. Il est donc difficile de professer à la fois un humanisme triomphant, faisant dépendre toute qualification du pour-soi et d'insister, pour faire plaisir aux marxistes, sur l'objectivité de la situation, dont on va jusqu'à admettre (ainsi dans la « Présentation » de la revue « Les Temps Modernes ») qu'elle « conditionne totalement » l'homme. Il est plus difficile encore d'affirmer que ces deux thèses n'en sont qu'une, que l'homme est totalement libre parce qu'il est totalement engagé, et qu'il est totalement engagé parce qu'il est totalement libre.

●

Pour Sartre, donc, ma liberté n'a point de limites. Plus exactement, si elle a des limites, c'est seulement dans la mesure où elle ne peut pas refuser d'être. Par cet être qui lui est donné, elle participe à la contingence universelle de l'être, elle est, si l'on veut, facticité. Mais elle ne saurait être limitée par rien qui ne soit liberté, et l'on se souvient de l'article des « Lettres Françaises » que reprit « l'Eternelle

Revue », et où Sartre déclarait : « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande ». Sans vouloir déformer le sens de cet article littérairement admirable et moralement irréprochable, nous ne saurions souscrire à la thése qu'il défend. Ce que Sartre y nomme liberté n'est assurément pas ce que les hommes entendent par ce nom. Les hommes ne se sentent pas « condamnés à être libres ». La liberté est ce qui les exalte, ce pour quoi ils tremblent et se battent, et donc ce qu'on leur peut ravir. Elle a de menaçantes, d'envahissantes limites, limites provenant, précisément, de la « situation ». La situation sociale des ouvriers les empêche d'être libres, et c'est pour cela qu'au lieu de la choisir ils se révoltent contre elle et la veulent changer. Le danger qui m'effraie s'impose à moi, et, devant lui, je ne me choisis pas peureux, mais je subis ma peur. Ma sexualité n'est pas non plus par moi choisie, et le sadique, loin de se choisir sadique, éprouve plus que quiconque un trouble qui vient de son corps ou de son inconscient. Ce trouble obscurcit sa pensée, l'enveloppe de ses prestiges, et cesse, avec la jouissance, de façon si brusque que la conscience, rendue à la clarté, s'étonne tout-à-coup d'une vision du monde impliquant un crime dont elle constate désormais les effets sans pouvoir en comprendre la source, crime qui la dépayse et où elle ne se reconnaît plus. Dira-t-on alors, avec Sartre, que le sadique a changé de projet ? Et n'est-il pas clair, au contraire, qu'il y a en nous du déterminé, de l'en-soi qualifié, du social, de l'organique objectif, du psychique inconscient, que je ne constitue en rien, mais avec quoi il faut que je compte ? Je n'ai pas davantage choisi mes complexes : les circonstances de mon enfance les ont noués en moi. De même, langage et techniques ont une nature qui s'impose à moi. Souvent ma découverte m'étonne, et la phrase que je prononce me révèle ma pensée. Je ne constitue pas le sens de la Nature, mais la Nature m'est donnée avec un sens qu'il me faut découvrir.

Sans doute, de cette Nature, puis-je me libérer. Mais c'est parce que d'abord je la puis penser. Si le marxisme conduit les ouvriers à se libérer de leur situation, c'est qu'il est pensée vraie de cette situation. Et la psychanalyse libère le malade de ses complexes en ce qu'elle est pensée vraie de ces complexes (entendons bien qu'elle n'en constitue pas le sens, mais en découvre la réelle origine). Autrement dit, la première source de la liberté de l'homme est l'esprit connaissant. Sartre le sent si bien que souvent il fait jouer à la liberté le rôle qui revient à cet esprit : ainsi, quand il déclare que c'est la liberté qui me situe à ma place, me permet d'échapper au moi pour m'apercevoir dans un certain rapport avec mon milieu, n'est-il pas sur le point d'avouer que la conscience qui me situe, et donc fait de moi un objet, ne peut être que la conscience connaissante ? En suivant cette voie, on apercevrait vite que les complexes ne sont pas de libres choix, mais résultent d'une moindre conscience. Ainsi, le complexe de sevrage, qui m'amène à prendre, devant une épreuve, une attitude infantile a précisément sa source dans l'impossibilité où je suis de juger objectivement une situation, de connaître avec vérité le passé qui a déterminé mes réactions. Je ne suis ici pas assez libéré de mon moi, partiel

et partial, de ses souffrances passées, de ses problèmes dépassés, je suis passion, et non choix. Et cette passion est bien sentie comme telle, le complexe, bien que constituant une attitude globale, ne m'exprime jamais tout à fait, puisqu'il me laisse mécontent, puisque je veux m'en guérir. En sorte que la volonté de guérison, loin d'être, comme le prétend Sartre, intérieure à mon malaise, et à ma conscience morbide exprime, au contraire, ma volonté la plus profonde, est seule ma vraie volonté. On ne saurait accorder davantage à Sartre que libérer autrui de son affliction soit agir contre sa liberté, celle-ci s'étant librement faite affliction. Car toute liberté est désir de vérité et de bonheur, toute liberté, donc, est diminuée ou détruite par l'erreur et la peine. Et si, disant cela, nous ramenons la liberté à quelque volonté commune et comme impersonnelle des hommes, si, une fois encore, nous supposons que le fond de la conscience humaine est cet Esprit Universel que l'on tient aujourd'hui pour un mythe, nous croyons cependant être fidèles à ce que l'expérience a de plus authentique, et de plus vrai.

Nous pensons enfin que la liberté humaine n'a de sens que dans le temps. Si l'on veut y croire, il faut cesser d'abord de maintenir au temps le caractère subjectif que Kant ou Sartre lui attribuent. Il faut cesser d'en faire un produit de l'esprit humain, ou du pour-soi. Il faut placer, avec Descartes, le moi humain dans un temps objectif et discontinu où, à chaque instant, il puisse se détacher de lui-même. La liberté de Sartre est totalement engluée. Nous y sommes rivés, et nul détachement réel n'est possible, ni par la connaissance, ni par la rupture avec le passé. Sartre pense-t-il à la méthode freudienne qui, précisément, nous sépare de notre passé en nous le faisant connaître et nous libère de nos complexes en nous permettant de les penser ? Il lui préfère aussitôt une psychanalyse « existentielle » qui, déclarant que l'homme est une irréductible totalité, veut déchiffrer ses comportements empiriques en ramenant en une synthèse prélogique la totalité de l'existant. On devine que cette psychanalyse, loin de transformer notre nature en objet clairement connu, trouve au désir même de connaître des racines « digestives », voit dans la connaissance une forme de la tendance à l'appropriation : connaître, c'est, une fois encore, vouloir s'approprier l'être de l'en soi. Mais le désir de s'approprier et d'avoir se réduit lui-même au désir d'être, en sorte que, toute séparation du sujet et de ses états devenant impossible, c'est l'engluement définitif. Si l'on ajoute que nous visons l'être de l'objet à travers sa manière d'être, ou qualité, que donc « l'amour des citrons » chez l'un, « l'horreur de l'eau » chez l'autre, le goût pour « le visqueux » ou pour « les trous » chez un troisième, loin de s'expliquer par les hasards de notre histoire, révèlent encore les projets fondamentaux de nos personnes, on verra s'instituer une psychanalyse des choses sensibles, du « grenu », du « tassé », du « graisseux » qui, au lieu d'établir la supériorité du moi sur ses états, et son indépendance par rapport à eux, l'enchaînera de telle sorte au détail de son destin qu'il pensera choisir ce qu'il rencontre, et être ce qu'il a. Ici, sans doute, les idées chrétiennes de conscience responsable et coupable, et de dévalorisation du Monde, parvenues à Sartre à tra-

vers Kirkegaard et Heidegger, et retrouvant les spéculations cartésiennes ou husserliennes sur la solitude ou la transcendance du « je pense », atteignent-elles leur limite, engendrent-elles la doctrine la plus radicalement acosmique qu'il y ait jamais eu. Car, de même que l'Oreste des *Mouches*, posant lui-même son destin, est, à proprement parler, un Oreste à l'envers, de même le Monde de Sartre est le Cosmos grec renversé ou, plus exactement, n'est plus un Monde. Il n'est que ma propre chute, que mon propre engluement. Et je ne saurais parvenir à connaître objectivement un tel monde, ni à trouver en lui une place conforme à son Ordre Vrai, puisqu'il n'a précisément d'ordre que celui qu'à chaque instant mes projets lui confèrent.

Par là, Sartre renonce à toute sagesse. Pourra-t-il du moins, comme il l'annonce, fonder une morale ? On peut se demander ce que sera celle-ci. Insistera-t-elle sur la situation et, dans ce cas, comme le stoïcisme, nous invitera-t-elle avant tout à assumer notre sort ? Développera-t-elle au contraire l'aspect totalitaire de notre liberté, et parviendra-t-elle ainsi à une justification de tout choix, à une sorte d'individualisme anarchique ? Plus vraisemblablement, affirmera-t-elle à la fois ces deux points de vue inconciliables ? Nous ne saurions le dire. Mais il nous semble que ce que Sartre appellera morale ne ressemblera pas plus à la morale que ce qu'il nomme liberté ne ressemble à la liberté. Car toute morale suppose à la fois une faculté de conversion intratemporelle, et une distinction entre l'homme et les valeurs auxquelles il se doit subordonner. Toute morale, si l'on préfère, suppose le passage de la conscience de soi à la vérité de la conscience de soi. Le cogito de la conscience morale ne saurait se réduire à sa pure certitude de fait. Il peut être celui d'une phénoménologie, non celui d'un existentialisme se bornant à décrire des ensembles où coïncident des contradictoires que nulle analyse ne vient séparer, que nulle dialectique ne vient concilier. Une morale suppose, non une ontologie, mais une métaphysique.

●

De cette métaphysique, à vrai dire, il semble souvent que Sartre soit tout près, et nous ne croyons pas nous tromper beaucoup en déclarant qu'il y a chez Sartre une tentation métaphysique. Car les projets humains ne sont pas pour lui dépourvus d'universalité : ils émanent tous de ce que le pour-soi est néant, de ce que l'être dont manque le pour-soi est l'en-soi, de ce que l'idéal du pour-soi est d'être un en-soi-pour-soi, c'est-à-dire un Dieu. L'homme projette d'être Dieu, mais il se condamne par là à une passion inutile, si en-soi et pour-soi semblent se présenter en état de désintégration par rapport à une synthèse idéale, cette synthèse est impossible à réaliser. L'incessant renvoi de l'objet à la conscience et de la conscience à l'objet, qui constitue l'homme, est définitif et sans remède. Sartre se contente donc, dans les dernières pages de son ouvrage, d'accorder à la métaphysique un rôle subordonné à l'ontologie, et nous rive, par là encore, à cet « humain » pur, à cet existant qu'il ne veut point dépasser.

Et sans doute ne saurait-il y avoir pour l'homme de synthèse totale. Mais il est d'autres métaphysiques que les métaphysiques ambitieuses qui prétendent à une telle synthèse : elles se proposent seulement un dépassement pensé de la condition humaine, permettant une mise en place de l'homme dans le Monde. Encore faut-il, pour croire à ces métaphysiques — dont le modèle est celle de Descartes — accorder que l'existence puisse être effectivement dépassée par la connaissance de l'existence, et donc qu'il y ait en nous un Esprit nous permettant de nous penser avec vérité. Et c'est précisément ce que Sartre n'accorde pas. L'existentialisme refuse tout privilège à la connaissance, où il ne voit qu'une façon comme une autre d'exister. Par là, il semble priver l'homme de sa liberté véritable, ou plutôt de sa puissance de se libérer (la liberté n'étant pour l'homme que libération). Car le pouvoir de se libérer, de se détacher, provient de ce que l'on pense ce que d'abord on était, de ce que l'on se sépare de ce à quoi l'on adhérait, de ce que l'on connaît les déterminismes où d'abord on était pris. Connaissant et jugeant notre situation et notre moi, nous cessons déjà de coïncider avec l'une et avec l'autre. Et cette libération « selon la vérité » permet une libération plus complète, scientifique, technique, psychanalytique, morale. Or Sartre remplace cet authentique dépassement du moi par l'Esprit par une oscillation sans fin. Au lieu d'apercevoir que, si l'homme n'a pas de nature, c'est que, par lui, l'Esprit et la liberté viennent aux choses, il écrase dans l'existant humain les plans opposés et successifs de la libération de l'homme. L'homme n'est plus, comme chez Hegel, passage, ou, comme chez Descartes, point de rencontre de l'Etre et du Néant. S'il se sent fini, limité, insuffisant, s'il se sent de trop et s'étonne d'être un moi, ce n'est pas dans la mesure où le fond de sa conscience est Esprit. C'est qu'il est vraiment tel, tel sans remède et sans espoir. De l'analyse métaphysique, du progrès dialectique, et même de la foi nietzschéenne dans le dépassement de l'homme par le surhomme, Sartre ne veut plus. A tout cela, il substitue l'oscillation sans fin et l'écrasement englué qui constituent, si l'on peut dire, ses deux méthodes. Et sans doute son système est-il bien, comme il le prétend aujourd'hui, un humanisme. C'est même, pensons-nous, l'humanisme le plus cohérent qui ait jamais été proposé. Car si le dépassement de l'homme n'est pas dépassement vers autre chose que l'homme, s'il n'y a rien au Monde au-dessus de l'homme, si l'Esprit connaissant n'est encore qu'un mode de l'existence humaine, il n'est, en effet, d'autre voie que celle qu'indique Sartre. Mais nous maintenons que l'humanisme de Sartre est un humanisme pessimiste. On nous dira que, différant de Heidegger en sa théorie de la temporalisation, Sartre déclare que ce à partir de quoi se constitue le temps n'est pas le futur, mais le présent, et qu'il substitue par là, comme fondement de l'existant humain, au souci du futur la liberté constituante. Mais, comme celle de Leibniz, dont Sartre essaie curieusement de se distinguer sur ce point, la liberté de Sartre est une dérision. Elle consiste à être ce que l'on est, elle ne retient plus rien de ce qui, dans le mot « liberté », exalte l'homme. Ce qui exalte l'homme, en effet, c'est l'indépendan-

ce relative à l'égard de toute situation, et le pouvoir de transformer le Monde selon des fins jugées transcendantes et objectivement valables. D'une liberté qui se confond avec nos chaînes et demeure toujours égale à soi, d'une liberté qui n'est pas le moyen de nous dépasser, de sortir de nous-mêmes, de rendre le Monde « vraiment » meilleur, l'homme n'a nul souci.

Il n'en reste pas moins que *l'Etre et le Néant*, histoire d'une conscience qui n'existe que par ses échecs, c'est-à-dire par son désir de se fonder et son impuissance à y parvenir, est un des livres les plus importants de notre époque. Nul philosophe n'a le droit d'ignorer l'expérience profonde qu'il décrit. Et il ne saurait s'agir d'opposer à cette expérience les cadres abstraits d'un intellectualisme vide ou d'un scientisme buté. A l'anti-rationalisme qui inspira Schopenhauer, Nietzsche, Kirkegaard, Bergson, Heidegger, Sartre, et dont sans cesse grandit le succès, va-t-on longtemps encore se contenter de répondre par les professions de foi d'un rationalisme de principe, négligeant, sans les résoudre, les problèmes posés ? Si, comme je le pense, c'est à tort que les existentialistes ont substitué au classique primat de la connaissance le primat de l'Etre, croit-on pouvoir rétablir légitimement le primat de la connaissance sans avoir intégré, assimilé, expliqué l'expérience même qu'ils invoquent ? Il ne s'agit donc pas de combattre Sartre, il faut comprendre l'homme de Sartre, qui est si authentiquement l'homme d'aujourd'hui, qui est, à tant d'égards, l'homme de toujours. En un mot, si le rationalisme veut triompher, il doit cesser de se confondre avec la science, et même avec la réflexion philosophique sur la science. Il doit refuser d'admettre qu'un seul domaine lui puisse échapper, que la pensée soit abstraite, et appauvrisse le réel. Car, si la connaissance de l'angoisse et de la douleur se borne à être scientifique, si elle néglige, donc, ce que l'angoisse a d'angoissant et la douleur de douloureux, elle ne sera jamais connaissance vraie de l'angoisse et de la douleur, et, au rationalisme, il conviendra de préférer l'existentialisme. Est-il permis de rappeler que le rationalisme de Leibniz ou de Spinoza consistait précisément à affirmer que la connaissance de l'angoisse et de la douleur ne laisse rien perdre de leur essence, et que, loin de les apaiser du dehors, comme le ferait une consolation maladroite et précaire, elle les supprime en les approfondissant, en s'élevant à leur vérité ? Cette foi lucide en la raison ne se rencontre aujourd'hui ni chez les disciples de Sartre, ni chez les partisans du scientisme, et le tragique de la condition humaine apparaît aussi bien dans les abstractions des seconds que dans les descriptions des premiers. Pour les uns comme pour les autres, la raison n'est plus qu'une faculté technique, la conscience affective est séparée de l'intellectuelle, et il n'est plus de valeurs universelles se proposant à la volonté. La querelle de l'existentialisme et du scientisme est querelle de frères ennemis : elle est querelle d'hommes qui ne croient plus en la Raison.

FERDINAND ALQUIÉ.

TROIS CHANSONS KURDES

On ne peut pas dire que la vraie poésie ne mêle pas sa trame de ferveur et d'or aux rythmes les plus anonymes, aux chants et aux images des races en apparence les plus abandonnées d'une création littéraire organisée. Je veux parler des lieux du monde fréquentés par les seuls voyageurs de découverte, les forêts silencieuses, les fourrés et les steppes, les hautes montagnes, les déserts luisants de chaleur.

Au fait, quels sont-ils ces Kurdes dont le nom damasquiné se recourbe un peu comme un poignard ?

Que nous importe, pour les connaître, la blouse blanche de l'ethnographie, eux qui semblent se cacher au creux de ce bras vers nous avancé de l'Asie ? L'histoire, ou la science, gardera pour sa part de rêve leurs nomades trajets, des cèdres et des sommets jusqu'aux abords de

l'immémoriale route des caravanes, lente et poivrée. C'est donc presque sans guide que nous regardons ces cavaliers que redoutent dans leur errance les troupes de gazelles craintives, et les feux de leurs campements.

Ils ont pris férocité dans des montagnes arides de neige et, riches de leur potentiel de conquérants, leveurs de partisans pour les grandes migrations, ils vont porter leurs éperons aux villes de céramiques bleues et de cruches. Mais nous savons trouver dans leurs chansons une force farouche et pure, l'élan puisé aux vastes espaces et, pour leurs femmes blanches — les plus belles du monde, dit-on — un amour qui sent la poussière des sables et le cuir vert du guerrier.

PIERRE GUERRE.

Chansons recueillies, en Syrie, chez les Kurdes Omeri, tribu établie sur les derniers ressauts du massif anatolien, au contact de la steppe mésopotamienne, donc à la bordure méridionale du monde kurde.

Ces textes trahissent des influences diverses. Celui que nous avons intitulé *Chant de vengeance* dénote l'inspiration de la rude haute montagne et sans doute en provient-il. Le *Chant de la Délaissée* a pour cadre la steppe de la Djézireh syrienne, que jalonnent les hauteurs de l'Evdelezîz et du Qewqêb. *Le Chant d'enlèvement* est localisé dans les parages de Mardine, la cité la plus proche du territoire Omeri ; mais il trahit l'appel du Sud, pays du luxe et des villes, Mendelî, en Iraq, et Damas ; on y sent également, par une allusion à la Qubleh ou Kibla musulmane — direction de la Mecque — et au jour du Jugement, un souci religieux peu fréquent.

Ces textes ont été intégralement transcrits mais, comme ils proviennent de la tradition arabe, nul doute qu'ils n'aient été quelque peu déformés. Seul cependant le *Chant de Vengeance* paraît assez gravement tronqué. Et si le dialogue de la délaissée et de son amant s'achève presque en monologue, ce tour ne révèle pas nécessairement une mutilation.

La traduction s'est efforcée de suivre le texte au plus près. Elle a renoncé à éclaircir arbitrairement, ça et là, quelque apparente obscurité. Sans vouloir apporter un commentaire à ces pièces, relevons seulement de multiples allusions aux ruines matérielles et, en particulier, l'expression stéréotypée *maison détruite*. Il s'agit d'une sorte d'imprécation : « qu'il soit maudit ! qu'il disparaisse ! « La répétition fréquente des mêmes images, souvent elliptiques, est d'ailleurs, ces textes en témoignent, un des procédés du lyrisme populaire kurde.

PIERRE RONDOT.

CHANT DE VENGEANCE

Le vent froid des pâturages d'été a soufflé sur moi.
La douleur, les souffrances d'Hemdo mon oncle
Sont lourdes; jusqu'à ce qu'on me mette sous le lourd
[tombeau
La douleur, les souffrances de mon oncle auront des
[rameaux dans mon cœur.

Je regarde avec attention les pâturages encore tachés
[de neige.
Que Dieu détruise la maison d'Eched, fils de Khélit !
Au marché et dans les bazars de la ville d'Hezro
Ils sont assis; ils marchandent et choisissent cartouches
[et munitions.

Ils portent un coup au corps d'Hemdo mon oncle.
Dans le soir de Dieu, que la graisse du cœur des
[ennemis se fonde !

Le vent froid des vallées a soufflé sur moi.
Puisse-t-il n'avoir pas dérangé l'agal et le turban des
[cavaliers !

Ils portent un coup au corps d'Hemdo mon oncle.
Que meure la prunelle dans l'œil des ennemis, qu'un
[épieu y pénètre !

J'ai vu la jument d'Hemdo mon oncle
Revenir avec sa selle sanglante, sa selle vide !

CHANT DE LA DELAISSEE

— Amie, amie, ô blanche !
Que fais-tu sur ce mont, toi qui, rousse et bien peignée
Abandonnes ta chevelure au vent ?
J'ai jeté ma bouche au foyer de ta gorge
Mes lèvres ont glissé, elles sont tombées à la naissance
De deux seins où le lait n'est pas encore passé.
Amie, amie, ô blanche !

O village détruit de la haute montagne !
Patience et paix du cœur sans toi n'existent plus !
Nos cavaliers sont montés à cheval, dans le matin
Leur avant-garde atteint les monts Evdeleziz,
Leur arrière-garde est restée au pied du Qewqêb.

Puissé-je être un bouquet entre les bouquets
Et tomber entre les mains de mon bien-aimé !
Qu'il me respire, et me place entre ses noires moustaches
O mon aimé ! laisse ma main. Les démons et les [médisants
Et les calomniateurs sont nombreux dans notre village;
Ils souilleront ma réputation et la tienne.

Amie, amie, ô blanche !

La chaleur de l'été est tombée sur nous.
L'ardeur du jour a brûlé, a brûlé.
J'ai vu la troupe des jeunes gazelles,
Elles se sont rassemblées sur la plaine basse;

Et moi, je suis restée vierge au foyer de mon père !
Le monde de la ruine s'est tourné vers ma tête.
Après le détour de minuit
Le bois du berceau, dans ma tête
Est devenu un lourd fardeau, un désir obsédant.

Amie, amie, ô blanche !

La chaleur de l'été est tombée sur nous
Elle est pareille à un brouillard brûlant.
J'ai vu la troupe des jeunes gazelles d'un an,
Elles têtaient leur mère.
Mais je suis restée vierge au foyer de mon père.
Après le détour de minuit
Songeant au troupeau de gazelles
Je me lamente, en laissant ma tête vaciller.

CHANT D'ENLEVEMENT

O amie ! Meryem, ô amie !

Accoude-toi à ce talus,
Tourne le dos à ce vieillard,
Aborde un garçon de quatorze ans !
Au détour de minuit
Qu'il vienne, cavalier, sur la parure de ta poitrine et
[de tes seins !
Jusqu'à la pointe de l'aube
Qu'il te retourne d'un côté et de l'autre !

O amie ! Meryem, ô amie !

Ton père est mécréant, ta mère est cruelle !
Lève-toi, pour que le vent des pâturages d'été et du
[haut pays
Frappe ta taille élancée !
Pour que tes trois boucles rousses, bien peignées,
Se répandent sur les pommettes éclatantes de ton
[visage !
Pour que tu deviennes la gazelle de la pointe du trou-
[peau,
Pour que tu soies un pigeon bleu irisé
A la pointe du vol et sur le faîte de la maison !
Pour que la cordelette dorée de Mendelî
Fasse trois tours à ta ceinture !

Que, le jour de la joie et des noces,
Tu tombes entre les mains de jeunes étrangers,
C'est le vœu de ton cœur
Mais ce n'est pas celui du mien.
Allons, donne-moi donc la main,
Nous nous jetterons dans les fossés et les canaux
Pour gagner Damas, la ville bénie,
Nous échapperons aux cancans et aux bavardages;
Oui, c'est le souci de ma tête.

Pendant la quarantaine la plus froide de l'hiver, la neige
Reste sur le seuil de la maison de mon père.
O cœur, maison détruite ! demeure ici.
Lève-toi, Meryem, lève-toi !
Dans la maison de ton père sont réunis
Des hommes jeunes et des adolescents,
Ils font circuler des tasses de café sucré,
Et boivent des tasses de sirop.

Où es-tu ? Donne-moi la main.
Nous tournerons le dos au monde
Nous irons vers la Qubleh.
A la fin la mort, maison détruite! viendra sur nous deux
Fille, si tu ne viens pas,
Mes péchés, et ceux de ma mère, et ceux de mon père
Se poseront sur ta nuque
Jusqu'au grand jour de la Balance.

Amie, amie, j'ai vu
Notre visage, comme un soleil, se lever de ce côté.
J'ai vu la lumière illuminer
Le faîte de la citadelle de Mardine, des quatre côtés.
Puisse le Dieu grand
Combler mon désir et celui de Meryem qui est à moi,
Légitimement sur sa poitrine et sur son sein.

Textes recueillis et traduits par Pierre Rondot.

CHRONIQUES

L'HOMME ET LA RUE

LES HOMMES EN BLANC

Le film qui porte ce titre, je ne l'ai jamais vu. Et cependant, quand je traverse un hôpital, ces quatre mots-là me rejoignent.

En ce mois étrangement court (et, de fait, aussi long que les autres), il n'est guère d'événement qui ne se précipite ou s'amenuise. Deux jours de moins désaxent tout : c'est le point faible de l'année. Après un départ en chandelle, le moteur cogne... On découvre que les souhaits ne prennent guère le chemin des réalités ; qu'après les baisers, les cadeaux, le gui, la santé demeure précaire ; on éprouve la déception des jeunes ménages devant le mobilier, acquis d'enthousiasme et qu'il faut maintenant solder en douze traites. Le bois joue, le vernis s'en va, les portes geignent : on est volé, mais c'est trop tard. En février, l'an perd sa bonne mine de pétard et gâteau des Rois. On réalise brusquement, brutalement, que cet an salué tout neuf, tout simple, tout cuit, réédite bel et bien son prédécesseur. Témoin, ce petit mois ridicule, boîteux et traître. Tout l'argent dépensé le quinze — sur la foi d'un négligeable reliquat de temps — on s'aperçoit avec amertume que treize jours font un peu plus qu'une semaine...

Il ne gèle pas : on frissonne. On ne va pas vite : on se presse. On n'échoue pas : on rate. C'est un faux mois ; ce qu'on appelle, en mécanique, un loup. Il est bon de négliger alors ce que le temps soumet à ses caprices, de rechercher le continu, l'imperturbable.

Est-ce la neige (le silence peut-être), voici que s'impose à moi l'homme en blanc, celui qui n'a pas d'heure, travaille contre l'heure, et ne peut rien savoir de la saison dans l'espace quasi interplanétaire de son champ : le chirurgien.

Par l'adjonction de pavillons modernes, le vieil hôpital s'apprend à disparaître. Il avait, de la rue, un air malheureux de prison. Murs lugubres où la loi souligne une défense d'afficher plus vaste que toutes les dégradations possibles, barreaux trapus, et ce portail qu'ont aussi les maisons de redressement. Où lire, plus clairement qu'ici, l'évasion redoutée ? Le malfaiteur et la vie se retrouvent : l'un cherchant la brèche d'une condition qui l'étouffe, l'autre rôdant par tout le corps, flairant la fuite.

Il est courant de rencontrer, à la sortie de tel ou tel hospice, un café-tabacs délavé, aux vitres toujours embuées ; quelque chose comme un bar malade. Les rescapés du foie y vont siroter, sitôt libres, une fine. Ce pied de nez à l'ulcère dont on les a délestés, c'est leur levée d'écrou. Et puis, n'est-ce pas, comme on en est revenu, c'est que ça n'était pas ça. La logique des indigents est imbattable. A convaincre un habitué de la souffrance, il n'y a guère que la mort.

Ici, nuit et jour, on l'attend.

Elle arrive, en prise, dans l'ambulance miraculeusement blanche elle aussi : fait crier la terre durcie, incendie le portail, aboie et jette son blessé aux tentatives. Le véhicule reparti vers d'autres chutes, il n'est plus sept heures ou minuit... Il est simplement temps.

La beauté, le rang, le renom, rien ne saurait modifier les gestes qui vont suivre, altérer les répliques de cette scène sans public. A la scopie, le transformateur qu'on enclanche fait un bruit de rideau qui se lève.

Bientôt la table, et, très vite, le mercurochrome, les champs. Dans la main gantée de baudruche, un outil claque, bien à plat. Un instrument. La lumière bleue baigne l'opérateur de solitude : aucun homme, à cette heure, ne règne sur un autre homme comme lui.

De toute la force de ses doigts maigres, un interne étouffe la conscience du patient sous le masque.

Le reste ne pourrait que souffrir de la vue... Tintement des pinces dans les plateaux, passage des cotons pourpres, arrosages d'éther qui jettent aux visages leurs bouffées de fraîcheur, crissements des sutures, souffles des assistants, tout rejoint l'art.

L'observateur découvre alors dans sa mémoire des images têtues : la trotteuse d'une grande horloge, le robinet qu'on ne peut pas fermer complètement, une truite qui vous échappe...

Deux fins possibles. Parfois, le chirurgien dévisage son aide, hausse imperceptiblement les épaules, dégage les pinces, demande du catgut et perd soudain son prestige de précision. C'est que la mort est allée plus vite que lui, qu'elle a trouvé le raccourci, gagné la manche.

D'autres fois, le plus souvent, l'homme de l'art s'attarde un peu, s'offre de minutieuses prudences, dépiste à l'éther les plus faibles hémorragies, fignole ses coutures. Déjà le charriot emporte le menacé de tout à l'heure qui n'est plus maintenant qu'un malade. Sans doute le danger accompagne-t-il toujours la proie qu'on vient de lui reprendre... Il ga-

gnera peut-être demain, peut-être dans une heure... Une minute quelquefois. Au médecin d'engager le combat.

L'homme en blanc, lui, arrache doucement son masque, ôte ses gants, sa blouse, allume une cigarette, ouvre à nouveau, d'une remarque banale, cette porte que le monde extérieur n'osait plus franchir.

Le voici dépouillé de son armure, plus nu que l'autre, aussi vulnérable, aussi faible. Le miracle est prêt à se reproduire. Alors, celui qui, par amitié ou curiosité, a suivi le drame, remet son cache-col, serre des mains, et, reporter satisfait, rejoint la ville. Des voitures passent, dont chacune pourrait donner la mort. Chaque pavé attend son crâne. Pendant quelques secondes, l'univers lui paraît une gigantesque machine à fracasser, à démanteler, à déchirer, à broyer. Il n'ose plus ni traverser ni rebrousser chemin. Il paye son tribut de panique. Et c'est fini. Un tirage de loterie, en longues lettres lumineuses sur un toit, le ramène en février. Une femme passe, dont il ralentit la marche en souriant sans le vouloir.

La mort, qui pourrait se vanter d'y croire ? Le plus fort n'en peut accepter que l'éventualité ; le plus désert, la désirer.

Et tandis que là-bas l'homme en blanc traverse en courant un couloir, vers une autre salle d'angoisse et de délivrance, il y a, sur l'asphalte vernie de pluie, dans l'éblouissement des phares, de place libre en place libre, entre taxis et camions, une silhouette en chapeau mou qui poursuit un visage, risque le tout pour le tout, et trace, de ses zigzags, ces imprudences qui sont les signatures mêmes de la vie.

TOURSKY.

FEUILLET DES SAISONS

LA DANSE L'HIVER

L'hiver aux lèvres minces, l'hiver intraitable mène ses jeux. La campagne s'éloigne de nous, semble-t-il, prise dans ses gelées blanches et ses soleils hésitants. Dans les chemins, les ornières durcies égarent les roues des charrettes. Les fermes sont plus isolées, les chiens plus malheureux au crépuscule. Les branches mortes sont fragiles comme du verre, et les oiseaux rapides. C'est le temps où les villes deviennent étrangement sonores. L'homme est chassé des trottoirs froids. Il se hâte à la nuit de retrouver sa lampe. Derrière lui, frôleuse, glacée, marche l'angoisse de l'hiver. Elle saute les ruisseaux, traverse les carrefours et compte à voix basse les numéros invisibles des immeubles. Alors, le passant tremble de rencontrer, soudain, la lueur verte d'un bocal de pharmacie. Et l'effroi qui le saisit le rejette, exsangue, contre les frissonnantes vitrines où l'on expose la lingerie des femmes.

C'est l'hiver. Tous les bancs sont mouillés — pauvre, pauvre Laforgue ! — les statues des parcs sont transies et le ciel blafard plus cassant qu'un glaïeul. L'hiver a ses rêves — brouillard et réverbère. L'hiver a ses jeux — neiges, pluies. L'hiver a ses spectacles.

Depuis la semaine où, vaincues, les feuilles mortes se sont abandonnées d'un seul coup aux ruisseaux des cantonniers, la saison des ballets noue et dénoue sa blanche guirlande. Opéra de Paris, Ballets des Champs-Elysées, Ballets de Monte-Carlo, et, pour un soir, les danseuses vont aux villes de province griffer de leurs pointes un orchestre tapi dans le noir. Approchons-nous. Regardons avec ferveur la scène où cette féerie — tellement diverse et pourtant jamais tout à fait une autre — mêle sous les projecteurs des fleurs flexibles, des nuages, des oiseaux blessés et des papillons. L'inutilité de ces élévations, de ces tentatives de vols et de ces frémissements est manifeste. Certes. Mais elle est aussi exquise et nécessaire. Si vous voulez voir construire des locomotives ou régler l'existence des hommes, le spectacle est ailleurs. Ici, tout est fiction. Cependant, j'en connais qui clignent de l'œil et disent que la danse s'empare du monde dans les trois dimensions mêmes où il s'étire et baille : hauteur — entrechat ; largeur — arabesque ; profondeur — manège. Les autres arts ne transposent la réalité que dans les seuls éléments dont, manchots, ils disposent : peinture, dans un espace figuré ; musique, dans des rythmes sans espace ; sculpture ou architecture, dans des formes sans mouvement. La danse allonge, force, libère, dégage et déplisse toutes les mesures sans exception puis dévide leur écheveau jusqu'aux stalles du parterre, cloutées de cuivre. Voilà pourquoi la salle est pleine de poètes.

Il y eut Théophile Gautier — et les premiers sujets croient encore reconnaître, à travers la buée de lumière de la rampe, son fauteuil dans la rangée, autour duquel flottent des ombres légères et centenaires, Taglioni, Fanny Elssler, la Carlotta...

« Passez, disparaissez, rondes de romantiques sylphides, ailes de corbeau, écharpes de gaze, bandeaux bleus, retours de valses fanées, brunes Ophélies de l'air ! Mais voici Mallarmé qui crayonne au théâtre — « *La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue* » — et traverse, à l'entr'acte, couvert de son plaid écossais, pour aller décanter dans le cristal géométrique de son langage, la forme apparue, rêvant à la danse dans la fumée de sa cigarette, le mardi soir...

Et voilà Jean Cocteau, égaré dans les coulisses des Ballets Russes, où l'on évente, comme un boxeur, Nijinsky affalé.

Après tout, tant elle excite l'esprit, la danse pourrait bien être, non pas spectacle ou art, mais l'hiéroglyphe dont parle Mallarmé. Et, comme un animal fabuleux, vivre de sa destruction, animer lignes et volumes de l'espace et les voir s'épanouir dès qu'on les veut saisir. Cependant, avant de s'enfuir, on dirait par je ne sais quoi qu'ils hésitent un peu, ces fantômes indécis. En définitive, je me demande si ce n'est pas là le pur résidu de la danse, cette hésitation troublante, ce souvenir léger d'un espace détruit, d'une construction de l'esprit à la fois solide et vaine comme une fumée. Ainsi, la danseuse fouette des anneaux étincelants, fige dans la profondeur du décor des figures, puis soudain les efface, les embue de son tulle...

Mais les feux sont éteints. Le rideau de fer est tombé et le dernier taxi a chargé les derniers spectateurs. Non pas une fumée, car dans le souvenir se compose le kaléïdoscope émerveillant de la danse. Cent vues se présentent à nous. Cent morceaux d'un blanc miroir brisé. Voici le duo romantique où se perdent et se cherchent une danseuse transparente et pâle et un long danseur noir qui souffre — et la lumière de scène est vaguement celle d'un aquarium. Voici la vue de la coulisse, celle de Degas, entre deux portants verts, la gorge rose de l'étoile éclairée par dessous, et derrière ses jambes coupées, l'uniforme du pompier de service. Et les répétitions, dans la salle sourde et déserte : une fille étroite dans son chandail et son maillot sombres, tourne studieusement, en comptant, et s'arrête, étonnée. Un garçon, serré dans un peignoir de bain, vient de temps en temps lui prêter ses bras. Derrière eux, un décor oublié de feuillages déteints, et la haute ampoule froide des cintres. Le chef d'orchestre mange un sandwich. Voilà le vocabulaire démonté, le visage sans fard mais non sans séduction. Et demain, ou ce soir, ce sera pourtant la féerie de la danse, cette poussière de cygne suspendue aux arêtes de l'air. Et le connaisseur seul distinguera peut-être une ballerine devenue touchante, parce qu'elle marche soudain à plat, de son pas presque palmé, innocente et pitoyable, comme un oiseau de mer sur le pont du cargo.

PIERRE GUERRE.

MYSTERES DE PARIS

LA COUR DES SONGES

Il est, au cœur de Paris, un coin étrange et solitaire, inaccessible aux fureurs du siècle, incompatible avec la vitesse et le bruit, et que les passants futiles et pressés ignorent avec la bonne foi de gens n'ayant jamais songé à vivre autrement que par habitude. Là, dans un fouillis de maisons grises et d'étroites rues, domaine réservé aux usages les plus insolites, le *Palais Royal* dresse hors du temps sa stricte géométrie de silence. Oui, certes, de silence. Car jamais la rumeur du trafic urbain, ni l'écho des disputes ministérielles, ni même les éclats de voix systématiques des comédiens du Théâtre Français qui s'y adosse, ne parvinrent à troubler d'une erreur, cette paix établie toujours en dépit des circonstances.

C'est là qu'il faut venir se perdre, un de ces soirs discrets de fin d'automne, quand la nuit plus vite tombée rassemble dans un cœur toutes les chances du mystère. Un peu de ciel très pur dure encore là haut, dans le cadre des toitures. Le bruit d'un pas traînant, d'une canne frappant le sol, retentit sous les arcades... N'essayez pas, alors, de faire surgir de ces pierres que les honneurs ont consacrées, les souvenirs du temps passé ou les figures mémorables auxquelles elles servirent de témoins. Car le Palais-Royal, en dépit d'un nom aussi authentiquement historique, se moque de l'histoire, et c'est en vain qu'érudits et collectionneurs ont tenté de jeter sur lui leur griffe souillée de poussière et d'encre. C'est en vain que la vie moderne a, çà et là, posé quelques preuves de sa tyrannique existence, planté des lampes électriques aux angles des vitrines ternes, greffé des téléphones dans les bureaux surannés, habillé les personnages à la mode du temps présent. Le temps présent ne fait rien à l'affaire, et, comme dans *le salon au fond d'un lac* où les surréalistes allumaient leurs étoiles, c'est l'essence d'une humanité sans âge, et c'est aussi l'âme vivace d'une ville qui se révèlent en ces lieux que la mémoire officielle ne sut pas corrompre.

Au long des galeries désertes, dans la lueur sous-marine des verrières jaunies, ou sous les arcades que l'ombre presse sur son cœur, vous ferez des rêves comme on n'en fait plus, vous redécouvrirez en vous les puissances de songe et de vérité que le monde se propose sans cesse de trahir. Amoureux ou désabusé, triste ou gai, vainqueur ou vaincu, vous serez-

là soudain le maître d'une existence qui ne doit rien qu'à elle-même. Ce secret qu'aux meilleurs moments vous vous sentiez sur le point de dérober à la vie, vous le serrerez au plus près, vous l'entendrez palpiter, grâce vivante, avec le battement de votre cœur. Car l'ombre, le silence et la justesse des lignes ont enfin réalisé le plus scintillant, le plus lucide des miroirs.

Allons, rêveur, homme aux mains chaudes, arrête-toi longtemps devant ces boutiques étroites, ces portes discrètes, ces passages endormis ; appuie ton front contre les vitres froides derrière lesquelles tout un peuple d'objets sommeille dans l'attente du regard qui l'éveillera. Ici l'on voit d'étranges bibelots, épaves des années mortes, reliques des vies oubliées, effigies façonnées par les plus secrètes pensées. L'ordre des petits salon visibles à travers les glaces, obéit à des exigences dont on ne sait plus rien. Une intimité farouche a gardé intacte la forme d'un songe qui fut, un jour, toute la raison d'être d'un inconnu... Il y a des enseignes bizarres, des noms fabuleux de commerçants sans clientèle, des plaques gravées, révélatrices de louches officines ou de métiers inattendus. Parfois de vieux visages résignés, d'épaisses faces de matrones surgissent du fond noir des échoppes ; un enfant triste est assis aux pieds d'une ancêtre habillée de dentelle grise ; une canne à pommeau d'argent repose dans un coin ; un chat solennel dort parmi des étoffes riches. Il y a là de vieilles pipes sans maîtres, des émaux naïfs, de lourdes bagues de navigateur, des bijoux voyants comme des désirs irrités. De la verroterie scintille sur un velours décoloré, des faïences sont clouées au mur ; des tapis brodés pendent devant de petites alcôves où personne n'entrera. Qui songerait à pousser la porte où tinterait quelque clochette mélancolique ? Qui s'aviserait d'interroger l'invisible artisan sur ses ambitions ? C'est le royaume des somnambules, des oubliés, des rêveurs professionnels, et le commerce même y prend un aspect lyrique, comme si les gros livres de compte qu'on aperçoit dans les petits bureaux, n'étaient que des registres de damnés ou des ouvrages de kabalistes patients.

Parfois un homme d'un certain âge, un curieux impénitent, un adolescent au désespoir franchissent furtivement le seuil d'une porte basse et gagnent quelque ténébreux entresol où de complices tentateurs ont préparé les fêtes de l'imagination et de la chair. Mystères d'une vie, mystères d'une ville, à pas feutrés, à pas comptés... cependant qu'au petit jardin sur qui veille un gardien unijambiste et taciturne, quelques enfants viennent jouer avec le sable et construire de leurs mains pures, des palais que l'innocence seule habitera.

Qu'on se sent loin, alors, des vaines gesticulations mondaines, des grimaces intellectuelles, des conciliabules prétentieux ! Comme ils prêtent à rire, nos habitués des Deux-Magots ou de chez Lipp, petits esthètes en camisole de penseurs, serviles courtisans des esprits du jour, hystériques et bavotantes donzelles que leur vie tourmente si mal ! Au Palais-Royal, au crépuscule, on se sent bien, étant loin d'eux ; on est à l'aise, étant chez l'homme. Ce monde d'objets en devenir, dépouillés de l'actualité, sauvés de l'utilitarisme, nous restitue à notre profondeur, nous réapprend l'usage de

la simplicité. Ce silence nous peuple de paroles. Cette nuit nous révèle le nombre des étoiles. Au sortir de ces lieux étranges, nous retrouverons la vie. Car la vie, redoutable et merveilleuse, la vie tout irriguée de désirs et de sang, bruissante d'appels véhéments et d'exhortations à la lutte, la vie est là comme un orchestre pathétique dressé sur la place de l'Homme.

Dans cette ville où les merveilles et les hontes se combattent, dans cette ville où la misère asservit mais ne détruit pas nos rêves incorruptibles, dans cette ville où les passants sous leurs masques les plus terribles, portent des promesses de jour, dans cette ville faite de rues et de maisons, de pierre et d'eau, de mains fécondes, de membres accouplés, de corps meurtris et de corps glorieux, dan cette ville à tout faire, à tout tenter, à tout gagner, la vie brutale comme un viol, mais rayonnante de beauté, dans la plus humaine des villes, dans cette ville qu'on appelle Paris,

LUC DECAUNES.

LE TEMOIN POETIQUE

T.S. ELIOT

Au moment où l'attention du public lettré se porte sur T.S. Eliot, il serait infiniment regrettable d'entretenir à son propos un de ces malentendus dont nos revues sont coutumières. Des interprétations fantaisistes ont faussé au cours de ces dernières années la leçon des meilleurs poètes étrangers qui nous furent révélés. C'est ainsi que Garcia Lorca ou Rilke, artistes rigoureux, ont paradoxalement encouragé chez nous trop d'imagistes de l'à-peu-près, ou de rhétoriciens de l'incohérent. On ne préviendra de tels contre-sens sur T.-S. Eliot qu'en insistant sur le caractère concerté de ce lyrisme, sur ses préoccupations essentiellement esthétiques.

« *Il miglior fabbro* », le meilleur artisan, ce sont les termes de la dédicace à Ezra Pound que T.S. Eliot inscrivait en 1922 sur la marginale de *Terre Gaste*. Détail tout anecdotique, dira-t-on. Il éclaire pourtant les intentions de l'avant-garde anglo-américaine si différente de la nôtre. Ses recherches, même lorsqu'elles empruntent l'appareil psychanalytique ou sociologique de la période actuelle, sont essentiellement à base d'érudition. Les meilleurs poètes contemporains s'y réclament des Elizabéthains et surtout des « métaphysical poets » tels que Donne ou Crashaw. Ils entendent réagir contre une certaine décadence du goût dont un critique de Cambridge relève les symptômes dans l'œuvre de Milton qu'il accuse « d'exploiter le langage comme une sorte de milieu musical pour ainsi dire étranger à sa propre personnalité » et qui aboutit en fin de cause au feu d'artifice verbal des Romantiques.

La condamnation que les jeunes critiques d'Outre-Manche portent sur Shelley par exemple, condamnation étayée sur des caractéristiques qui nous enchantèrent jadis, sa sensualité de langage et sa pure musicalité, mais dont nous mesurons toutes les déplorables incidences, ne serait-ce que sur Verlaine, nous aidera à saisir l'esprit des préoccupations esthétiques de T.-S. Eliot et de ses pairs. Ce n'est pas du tout l'esthétisme à la Walter Pater, mal compris d'ailleurs, dont se réclamaient nos Décadents, mais un esthétisme de la rigueur qui entend restituer à l'intelligence ses droits. T.S. Eliot oppose Dante, dont la vision est à la fois intellectuelle et concrète, qui ne distingue pas la connaissance de l'Amour, à un Pétrarque qui, déjà ! *commente* des sentiments au lieu de *vivre* les idées qu'ils lui inspirent. A propos de Massinger, contemporain de Shakespeare, il exalte ce lyrisme direct, nous dirions cette « poésie immédiate », de filiation provençale « où l'intellect était immédiatement au bout des cinq sens. *La sensation devenait mot et le mot sensation* ».

Adopter une attitude telle que toute sensation puisse devenir mot et que tout mot provoque à son tour une sensation, tel est le devoir du poète. Il implique une sincérité absolue bien différente de cette sincérité qui n'est que complaisance envers soi-même. Il faut atteindre à ce degré d'exigence où l'esthétique a toute la rigueur d'une ascèse. La culture de la sensibilité, affinement de sa propre sensibilité comme de celle du lecteur, telle est la tâche essentielle, la tâche unique du poète. Une œuvre n'est valable que dans la mesure où elle satisfait *en même temps* la sensibilité et la raison. L'expression parfaite répond exactement au mythe qui veut que Minerve soit sortie toute armée du cerveau de Jupiter. L'écriture n'est efficace que dans la mesure où elle épuise toute la substance des mots. Si nécessaire que soit l'intention, elle est le moteur d'une œuvre d'art, elle n'en est pas la fin, encore moins la justification.

Est-ce à dire que la perfection formelle constitue une fin ? Il y faut aussi un ressort dramatique, ce que nous entendons à l'heure actuelle par la notion très insatisfaisante d'engagement, mais il n'en reste pas moins que le drame de toute œuvre est un drame verbal, car le poète n'a d'autres armes que celles de la rhétorique, ne forge pas d'autres armes que celles-là.

Les méandres, les répétitions, les prosaïsmes parfois de T. S. Eliot attestent l'authenticité de sa démarche. Ils prouvent qu'il ne s'abandonne pas aux facilités, aux dérobades de l'imagination, mais raisonne en poète, s'efforce de ne pas trahir l'idée qui l'anime et de la rendre sensible comme lui-même la sent. « *La poésie*, déclare Leavis, *recherche un état spirituel fondé sur une réalité fuyante et pourtant définitive* ». Loin d'être un jeu, l'esthétique devient une tentative passionnée et la forme parfaite n'est jamais qu'une cristallisation intellectuelle de la sensibilité.

Le message de T. S. Eliot, tel que le révéla en 1917 *La chanson d'amour de J. Alfred Prufrock* impliquait une rupture totale avec le lyrisme-commentaire-sentimental de la Poésie courante mais, à la différence des néo-classiques qui se satisfont de pastiches, Eliot s'efforçait d'exprimer la sensibilité moderne, c'est-à-dire de l'intellectualiser avec tous les moyens du poète moderne, et la suggestion est un de ces moyens. Dominant à la fois l'expérience et la technique, il essayait d'introduire dans un mouvement lyrique le langage contemporain. Qui donc en France s'est employé à cette entreprise difficile et pourtant nécessaire ? Apollinaire peut-être et parfois Aragon ou Frénaud. La plupart de nos poètes, qu'ils pratiquent un art discontinu ou cultivent l'éloquence, sont demeurés d'incurables romantiques, c'est-à-dire des ornementeurs.

Sans doute *Terre Gaste*, prête-t-il encore à l'équivoque. D'une part sa séduction repose en maints passages sur une imagerie peu différente de l'imagerie traditionnelle ; d'autre part, tout un appareil, parfois décevant, de notes historiques, philosophiques ou littéraires, semble donner au poème une sorte de portée didactique. Ces contradictions ne sont qu'apparentes. Elles répondent aux intentions de l'œuvre. *Terre Gaste* ne verse dans le pédantisme ou la confusion que parce que cette « terre stérile » est le symbole de

l'homme moderne dont l'âme est précisément le lieu où se croisent mille croyances, mille rêves millénaires qu'il peut recréer rationnellement, mais qu'il ne sait plus vivre. *Terre Gaste* dit la misère du dégénéré en intelligence, de l'*homo-urbanus*, prisonnier de l'âge mécanique qui a perdu si irrémédiablement le contact avec le rythme naturel des choses que pour lui : *Avril est le plus cruel des mois, engendrant les lilas hors de la terre morte, mêlant la mémoire et le désir...*

Par delà cette mélancolie citadine que T. S. Eliot a hérité de Baudelaire et de Laforgue, se précise le sentiment de l'attente, d'une fertilisation du désert mental :

S'il y avait seulement le bruit de l'eau
Non la cigale
Et le chant de l'herbe sèche
Mais le bruit de l'eau tombant d'un rocher

Si *Terre Gaste*, dont je ne fais qu'effleurer un des thèmes prodigieusement variés, trouve son unité dans le sentiment de la solitude, la solitude sans la grâce qui fait « Les hommes creux », si l'imagerie d'Eliot s'appesantit sur des scènes de désolation :

Voici la terre morte
Voici la terre des cactus
Ici les images de pierre
Se dressent, ici elles reçoivent
La supplication d'une main de mort
Sous le scintillement d'une étoile qui meurt

l'espoir s'affirmera dans *Mercredi des Cendres*. C'est un espoir fondé sur la Foi car dans la Foi seulement se réconcilient l'Intelligence et l'Amour, et si un tel espoir a l'air humainement désespéré, c'est parce qu'il suppose le renoncement à toute possession humaine et constate, dès le premier temps de sa démarche mystique, la vanité même de la sensation :

Parce que je sais que jamais je ne connaîtrai
Le seul véritable pouvoir qui est transitoire
Parce que je ne puis m'abreuver
Là où fleurissent les arbres, où jaillissent les sources, car
[rien ne retourne jamais;
Parce que je sais que le temps est toujours le temps
Et qu'un lieu est toujours un lieu et seulement un lieu
Et que ce qui est réel est réel pour un temps seulement
Et pour un lieu seulement
Je me réjouis de ce que les choses sont comme elles sont
Et je renonce à la face Sainte
Et renonce à la voix
Car je ne peux espérer m'en retourner
C'est pourquoi je me réjouis, ayant quelque chose à
[construire
En quoi me réjouir

Si toute expérience mystique est ineffable, si la sensation même, puisque le temps se perd, est irrémédiablement fugitive, l'œuvre à construire sera encore l'ultime ressource du poète. Raisonnements, oraisons, visions alternent ainsi chez Eliot comme dans *La Vita Nuova* ou chez Nerval. La quête des rois mages, la plainte du vieillard Siméon, le bou-

leversant paysage de *Marina*, autant de concrétisations de cette faim spirituelle :

Quelles mers, quels rivages, quels rois gais, quelles îles
Quelle eau léchant la proue
Et l'odeur des pins et le chant de la grive dans le brouil-
[lard
Quelles images reviennent
O ma fille

De cette oscillation entre « la mémoire et le désir » naît ainsi chez Eliot, comme chez Milosz et pour les mêmes raisons, un climat métaphysique et charnel à la fois. Son œuvre palpite de cette « passion intellectuelle » qu'il s'est plû à retrouver chez John Donne. Ses plus récents poèmes, les *Quatre Quartettes* atteignent à cet égard à un dépouillement formel qui est le reflet même de la sagesse qu'ils expriment, celle d'une âme qui s'abîme jusqu'à triompher du temps.

Un poème comme *Burnt Norton* est aussi bien l'antithèse de l'élégie genre « Temps suspend ton vol » que des variations valéryennes sur le thème d'Héraclite. Il se situe « subspecie aeternitatis » :

Au point immobile du monde changeant. Ni charnel ni
[désincarné
Ni dans le passé ni dans le futur; au point immobile
[il y a la danse
Mais il n'y a ni arrêt ni mouvement. Et n'appelez point
— [cela fixeté
Où se ramassent passé et futur. Ni vers ici ni vers là.
Ni ascension ni déclin. S'il y avait le point, l'immobile
[point
Il n'y avait pas de danse, et il n'y a rien que la danse...

Ce lyrisme intellectuel, comme il arrive chez Valéry, suit de si près les méandres d'un raisonnement en train de se faire qu'il en devient pathétique, plus émouvant qu'un prétendu « cri du cœur ». L'esthétique même d'Eliot se situe à son tour sur ce plan :

Mouvement sont les mots, mouvement la musique
Seulement dans le temps; mais ce qui est de la vie
[seulement
Ne peut que mourir. Les mots une fois dits s'abîment
Dans le silence. C'est par la forme seulement, c'est par
[la ligne
Que peuvent mots ou musique rejoindre
L'Immuable, comme le vase de Chine immobile
Se meut perpétuel dans l'Immuable

J'aimerais pouvoir citer tout au long certains de ses fragments quasi didactiques où il exprime sur le mode de l'épitre la grande misère du poète d'aujourd'hui dont les instruments ne sont pas toujours à la hauteur des prétentions :

...Ce qu'il nous faut conquérir
De gré ou de force, a déjà été découvert
Une ou deux fois, ou maintes fois, par des hommes
[qu'on ne peut espérer
Surpasser — mais il n'y a pas ici de compétition
Il n'y a que le combat pour recouvrir ce qui a été perdu
Et trouvé et perdu et reperdu; et maintenant dans des
[conditions

Qui semblent peu propices. Mais peut-être n'y a-t-il ni
[gain ni perte
Il ne s'agit pour nous que d'essayer. Le reste ne nous
[regarde pas.

Qui, depuis Apollinaire, avait fait entendre un tel aveu, l'aveu de l'artiste en tant qu'artiste, de l'homme de lettres engagé en tant qu'homme de lettres ? Défions-nous de ces artistes qui, sous couleur de sincérité, prétendent se désintéresser de l'art. De quel secours peuvent-ils être à une cause alors qu'ils choisissent d'être infidèles à eux-mêmes ? Avouons que l'esthétisme d'un Eliot, toujours à reconquérir sur le « temps irrachetable », est humainement d'une qualité toute autre !

Dans *East Coker* où la satire (qui sait aujourd'hui pratiquer la satire ?) se mêle à l'élégie, T. S. Eliot rejoint dans le traitement d'un décor moderne le ton visionnaire de Dante. Il sait que « *saisir le point de l'intersection de l'intemporel et du temps* » est un privilège de Saint et que le poète ne peut avoir que ces brèves illuminations au cours desquelles « *on est la musique tant que dure la musique* ». Il ne prétend nullement à l'expérience mystique, expérience dont l'état de grâce poétique n'est que l'humble préfiguration, et si la finale de *Little Giding* rappelle que « la fin est le commencement » c'est dans l'au-delà, dans la vision béatifique qu'est pour lui la solution :

Et tout sera bien et
Toutes choses seront bien
Quand les langues de flammes seront repliées
Dans le nœud de feu couronné
Et que seront un le feu et la rose.

Il me paraît inutile, tout au moins en raison des buts que je me suis proposé, de suivre T. S. Eliot sur ce terrain proprement religieux. De même ai-je passé volontairement sous silence des œuvres comme *Le Roc* ou *Meurtre dans la Cathédrale* qui sont trop évidentes, trop accordées aux préoccupations de l'époque pour nécessiter un commentaire. Je n'ai eu d'autre objet que de mettre en valeur le lyrisme d'Eliot, d'en dégager une esthétique susceptible de rendre service à nos propres poètes, ne serait-ce que pour leur rappeler certains devoirs bien oubliés aujourd'hui :

Since our concern was Speech and Speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight

L'esthétique d'Eliot est à mon sens valable même si l'on se refuse à la foi qui est la sienne. Elle est en effet objective dans les fins qu'elle se propose, puisque si elle se fonde sur la sincérité, elle tend à l'effet. T. S. Eliot n'a-t-il pas défini le lyrisme comme « *a machinery of satisfaction* », un mécanisme de plaisir ? Nous avons mille autres raisons de l'admirer, mais pour avoir rappelé cette vérité élémentaire, nous lui devons mieux encore, une infinie gratitude. Car, s'il est une tâche urgente, c'est bien celle-là, la plus ingrate mais la plus nécessaire : Refaire une rhétorique.

LÉON-GABRIEL GROS.

MARGINALES

LE MEDISANT PAR BONTE

par Joë Bousquet

C'est le roman de l'« apparition » humaine. Il y a, dans le « *Médisant par bonté* » (1) autant de personnages que de légendes et autant de légendes que de *faits*. Mille et une nuits intérieures y remontent au jour dans les gestes que font les hommes pour se dépétrer de leur néant et s'arranger en fables. A en croire Joë Bousquet, exister, c'est incarner une histoire viable. Et cela suffirait à le situer à l'opposite de La Bruyère, par exemple, pour qui c'est le caractère qui est premier. Dans le « *Médisant par bonté* », l'homme est sous-réel. Ce qui est réel, c'est le destin qu'il s'est chargé d'aventurer. « Je l'avoue, me confiait tout récemment Joë « Bousquet, j'ai tendance à admettre que le fait existe avant « l'homme, que celui-ci n'a de grandeur ou de vertu que « dans la force qu'il apporte à adhérer à lui. Volontiers « j'écrirais : Nous devons accepter nos épreuves, nous promettre d'en incarner la perfection et l'éclat... » S'il fallait donc mettre en parallèle La Bruyère et Bousquet — ce qui ne semble pas tellement nécessaire — je dirais que La Bruyère incline à penser que le caractère peut agir sur le fait, le transformer, tandis que Bousquet, c'est au fait qu'il subordonne la personne. Il en résulte qu'avec des anecdotes La Bruyère exprime des caractères, tandis que, dans des caractères, Bousquet découpe des mythes.

Il en résulte aussi — par delà l'opposition stérile que l'on peut établir, à son sujet, entre idéalistes et matérialistes — que Bousquet se meut toujours dans une « poésie » — la plus vraie de toutes — qui n'appartient ni au « je » ni à la personne, mais à une mythologie complète où le cosmos et le social viennent, à tout moment, rendre l'homme inhumain. En effet, s'il n'est pas nécessaire à l'homme tel que le voit Bousquet, de posséder une essence, encore faut-il, pour se voir exister, qu'il emprunte son destin à un miroitement du réel, qu'il est libre d'incarner plus ou moins, mais dont il n'est jamais libre de se déprendre tout à fait. Or, pour nous, ce miroitement de nos actes ne peut être saisi que poétiquement. Je ne sais comment Bousquet en conçoit la réalité,

---

(1) Gallimard.

ou plutôt quel degré de réalité il lui attribue, s'il l'imagine conditionné par la conscience ou, au contraire, comme la conditionnant... au fond, cela importe assez peu. La Poésie, pour Joë Bousquet, est au niveau des choses. Ce qu'il nous propose, c'est une sorte d'*apparitionisme* — que l'on trouverait d'ailleurs en germe dans son premier livre : *Voie libre* — où l'homme n'a pour structure que ses actes extérieurs. L'essence de l'amoureux, par exemple, ou de l'avare, c'est de s'apparaître dans une série d'aventures qui ne peuvent être cernées que par du poétique, je veux dire par une pensée plus prompte que la pensée conceptuelle et telle, cependant, *qu'elle ne puisse être figurée que par du réel immédiat et objectif.* Une poésie qui n'ait pour contenu que l'« apparaître » des choses... et *nous-mêmes, dans leur transparence.*

Cela est plus visible dans le *Médisant par bonté* que dans la *Tisane de sarments* ou le *Passeur s'est endormi.* Dans ces deux ouvrages, les mythes demeurent prisonniers de toute une féerie méditerranéenne : vergers, saisons, étoiles, routes et eaux vives — bref, d'une poésie extérieure à l'homme (je pense au splendide mythe du Temps à trois chevaux qui se trouve dans la *Tisane de sarments*).

Dans le *Médisant,* au contraire, c'est dans le réel social — et parfois le social sordide — qu'ils sont suscités. Et l'on n'en saisit que mieux comment la fonction de la poésie peut être ici de révéler par un signe *libre, par un signe de jeu ou de hasard,* les déterminismes sociaux les plus impérieux, et qui nous cherchent. Que l'on relise : « les perles de Sylvie », et l'on verra comment le fait le plus objectif s'aimante *naturellement* de conscience (la nôtre), pour signifier ce qu'il nous importait le plus de cacher.

Il est clair que Bousquet aspire à faire de la poésie un « attribut à découvrir dans les choses », comme il l'a écrit lui-même il y a trois ans, dans les *Cahiers du Sud.* Dans les choses et dans les actes. C'est pourquoi certains verront en lui l'écrivain le plus matérialiste de ce siècle, quand d'autres essaieront, au contraire, de le tirer à l'idéalisme ou à l'existentialisme. En vérité, on oublie toujours l'un ou l'autre versant de la pensée de Bousquet... Dans la *Connaissance du Soir,* où il s'agit de poésie « préservée », Joë Bousquet cherche le réel à travers les expériences qu'il fait sur le langage. Il laisse les mots s'appeler, se suggérer les uns les autres, il pousse le hasard à collaborer avec l'art, et, finalement, il éprouve que se met en place une constellation de réalités qui se superpose aux objets. Dans un livre comme le *Médisant par bonté,* il ne demande au langage que de lui éclairer les hiéroglyphes d'une pensée qui réside dans les choses comme leur mode d'être le plus primitif. Joë Bousquet arrive dans les poèmes de la *Connaissance du Soir* à dépasser la poésie close, la poésie de mots, pour atteindre le mythe à partir de l'homme, c'est-à-dire à partir du langage. Dans le *Médisant,* au contraire, il redescend vers l'homme — et vers le langage — à partir du mythe. Rien de plus légitime. Surtout pour qui postule, comme semble le faire Bousquet, que ce qu'on *découvre à partir des mots est traduit de la même langue que ce qui est déjà figuré et proposé par le réel.* Joë Bousquet, plus il observe les hommes

et structure les aventures dont ils sont issus, plus il accuse le récit qu'ils se racontent à eux-mêmes pour « être ». Il n'y a qu'un chemin pour arriver à l'« apparition » miraculeuse du monde : On peut le prendre par un bout ou par l'autre : il commence indifféremment *au mot heureux* ou *au fait privilégié.*

Ce n'est donc pas dans la coexistence, chez Joë Bousquet, de ces deux attitudes poétiques divergentes que je verrais une contradiction à résoudre, mais plutôt dans l'opposition qui se révèle parfois encore dans le *Médisant*, entre le style et le mythe signifié... Le style est fait de nos inhibitions, chacun le sait, ou de nos néants. Il est l'envers de nous-mêmes. Il compense toujours quelque chose. Celui de Bousquet, le plus précis et le plus adéquat à son objet que je connaisse, tend toujours à devenir une chose « récompensée », à se suffire à lui-même dans le moment où il prétend nous donner à percevoir le sens second du réel. Il rend tout inoubliable, mais il ne s'oublie jamais... Comme chez Valéry, où le langage qui n'exprime que des substitutions infinies, est contraint de se donner à lui-même une nature, chez Joë Bousquet, mais sur un autre plan, le style, ayant d'abord été la re-création de la personne physique et l'instrument de sa libération, est devenu trop parfait pour recréer le réel et le tirer de sa gangue. On dirait, à écouter Bousquet, que tout l'homme qui marche, qui agit, qui pense, embarrasse la voix qui nomme... On souhaiterait pour porter la pensée mythique un langage aussi blanc, voire aussi gauche, voire aussi trébuchant que celui des contes populaires. Et je crois que Bousquet le souhaite aussi : n'écrit-il pas des contes ? Et déjà à ce qu'il me semble, le *Médisant* annonce bien, par endroits, un renouvellement dans le sens que je dis. Sans rien abandonner de son étonnante sûreté, l'écriture de Bousquet laisse maintenant monter plus de silence autour des choses et des visages. Elle se « traduit » de ce silence avec plus d'ampleur encore que naguère. Si je ne me trompe, l'on verra Joë Bousquet isoler de plus en plus les aventures du langage dans ses beaux poèmes fermés, et ouvrir, au contraire, la poésie de ses mythes — si neufs et si communicables — à une voix sans personne qui ressemblera à la voix de tous.

RENÉ NELLI.

GLANES ET GLOSES

LES VITRES FERMÉES

Nous ne serons pas des absolus pour avoir reflété dans nos ouvrages quelques principes décharnés, assez vides et assez nuls pour passer d'un siècle à l'autre, mais parce que nous aurons combattu passionnément dans notre époque, parce que nous l'aurons aimée passionnément et que nous saurons accepter de périr tout entier avec elle (1).

JEAN-PAUL SARTRE.

Que Théophile Gautier se soit vanté d'avoir tenu soigneusement fermées ses vitres, pendant que ça grondait dehors et tandis qu'il faisait *Emaux et Camées:* notre indifférence d'aujourd'hui devant le nom de l'ouvrier et les strophes de l'œuvre prouve combien est vaine l'attitude de celui qui croirait déroger à sa mission d'« artiste » s'il faisait confiance pour le porter, au flot humain dont il fait partie. Dont il vit, ou plutôt, dont il vivrait s'il consentait seulement à vivre. Orgueil, indifférence, lâcheté ou bien — puisqu'il ne faut jamais préjuger des sentiments humains et laisser à chacun, même à un poète détestable, une chance pour lui de se justifier — souci excessif de pureté, respect de soi-même et de sa propre pensée, figuré par l'attention particulière qu'on apporte à l'œuvre entreprise, je ne sais et il importe peu de le savoir. Quels que soient les motifs qui aient fait agir Gautier, qu'il se soit vraiment convaincu qu'une certaine mission lui incombait ou qu'il ait reculé, par paresse ou par peur, devant la pression bouleversante des hommes, ou tout simplement qu'il ait été un maniaque de la littérature, son arrogance à se séparer de son temps nous paraît la plus dérisoire des impostures, dès que son œuvre, pour laquelle il a tant sué, est morte avec l'époque qui l'autorisa. Morte précisément parce qu'elle traîne avec elle toutes les marques, les éraillures d'une époque prétentieuse et sans style qu'elle avait cru pouvoir nier en travaillant dans un marbre présumé éternel.

C'est qu'en réalité, ceux qui travaillent dans le marbre, « font un mauvais calcul », comme dit Jean-Paul Sartre: « ... *ils font un mauvais calcul: la gloire posthume se fon-*

(1) Les Temps Modernes, N° 1, « Présentation ».

de toujours sur un malentendu. Que savent-ils de ces neveux qui viendront les pêcher parmi nous ! C'est un terrible alibi que l'immortalité : il n'est pas facile de vivre avec un pied au-delà de la tombe et un pied en deça... Ils nous regardent sans nous voir: nous sommes déjà morts à leurs yeux — et ils retournent au roman qu'ils écrivent pour des hommes qu'ils ne verront jamais. Ils se sont laissé voler leur vie pour l'immortalité ». Et voilà bien une amère supercherie du destin, que ce long travail et cette abstention volontaire (ascèse si l'on veut, en tout cas refus de participer à la chose commune) se changent, aussitôt que les hommes pour lesquels ils étaient entrepris y portent leur regard, en un désert vide d'eau et de fruits, sans nulle nourriture et même sans nul repos. Si, cependant, *ils se sont laissé voler leur vie:* car, on peut admettre qu'à ces hommes, à certains hommes leur bien le plus précieux soit tout juste l'hématidrose présomptueuse dont ils recueillent la coulée dans une solitude qui les sauve.

Perdent-ils ainsi leur qualité d'homme ? Il ne viendrait à l'idée de personne de considérer comme déchu le solitaire et même l'asocial, de refuser à l'homme seul le droit de risquer son destin sur cette solitude, s'il consent au risque et s'il prend sa liberté à sa charge. Mais s'il est trop faible pour elle, il meurt abandonné. Et cette solitude nouvelle, d'une autre nature, puisqu'elle lui est infligée non plus recherchée, est sa punition. Solitude terrible — c'est celà, l'Enfer, cet écartement progressif des autres autour de son pan de glace qui s'agrandit inéluctablement autour de l'âme qui le suscite quand elle refuse la bonne chaleur humaine, steppe sans horizon ni forêt, sans la couleur ou l'odeur des paroles. Quant à l'écrivain qui s'abstient de participer à la vie de son temps, il se prive en outre — est-il besoin de le souligner — d'un si grand nombre d'éléments accumulés dans les tentatives d'autrui, il perd tant de chances en refusant de se servir des autres quand il se refuse à les servir, que son calcul, si calcul il y a, se révèle, en fin de compte, désastreux : à moins qu'il n'ait du génie.

Le génie, certes, est à la fois une conception naïve (surannée) et un mot vague qui n'explique rien, sauf à l'utiliser à expliquer n'importe quoi. Il faut bien, cependant, en tenir compte. Si je feuillette mon anthologie idéale, je rencontre après Gautier, Baudelaire qui a écrit :

L'émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre...

Affirmation aussi orgueilleuse et plus têtue que l'autre : elle m'émeut, car elle est le cri de l'homme sauvegardant, envers et contre tout, sa liberté. Je reconnais à Baudelaire le droit de le faire. Le droit de fermer sa fenêtre pour mieux se projeter dans le futur, assuré que je suis qu'il n'est que trop le frère du chiffonnier et de l'assassin ivres sous les premiers becs de gaz des boulevards d'avant Hausmann. (Je pense, d'ailleurs, aussitôt que Stendhal, lui aussi, écrivait pour des neveux dont il ne savait rien). Stendhal, Baudelaire, ces vivants parmi les vivants ont-il fait un si mauvais calcul et se sont-ils laissé voler quelque chose ? Et

surtout, nous ont-ils trompés ? Leur présence bouleverse tout, car nous savons bien, nous tous leurs arrières-petits-neveux, que nous ne serions pas ce que nous sommes s'ils n'avaient pas été tels.

Chacun sait que, si Baudelaire a pris part aux journées de Quarante-Huit, c'était principalement dans le but d'embêter le général Aupick. Etait-il, un de ces écrivains bourgeois dont Jean-Paul Sartre regrette à bon droit l'indifférence devant les menaces et les proscriptions dont les hommes de leur temps etaient l'objet ? On a l'impression que cette question n'a pas de sens. La seule présence des *Fleurs du Mal* vaut infiniment plus pour nous, que de savoir si leur auteur a pris une position ou une autre devant tel ou tel événement. Et, cependant... Nous nous sentirions désolés, comme coupables, si nous pensions qu'un Baudelaire, vivant parmi nous, pourrait n'être pas aux côtés de ceux qui luttent pour la défense de l'homme d'aujourd'hui. Nous lui refuserions le droit de ne pas prendre parti. Les années que nous venons de vivre sont trop exceptionnelles, elles nous ont proposé trop hautement un choix nécessaire pour qu'il soit possible à quiconque de ne pas prendre parti. Il ne s'agit plus d'émeutes vaines, mais d'une autre tempête qui arrache les fronts de la solitude. Faut-il croire que Baudelaire a vécu une époque où rien n'était encore engagé à fond, où l'on pouvait encore attendre. Le Deux-Décembre, pourtant...

Jean-Paul Sartre tient « Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune, parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'en empêcher ». Sa couleur paradoxale constatée, l'appréciation est juste, si l'on veut — à l'extrême limite. L'hypothèse serait absurde de tenir Baudelaire pour responsable de la répression qui suivit le Deux-Décembre parce qu'il a gardé lui aussi le silence. Les prisonniers de Mazas et les déportés de Tebessa valent bien, cependant, ceux de la Nouvelle-Calédonie. C'est que Baudelaire était Baudelaire et que Flaubert n'était que Flaubert. Il y a entre eux une différence de nature. Leur responsabilité ne se mesure pas au même compas.

Quant à nous, parce que nous ne sommes ni Stendhal ni Baudelaire, nous devons reconnaître, après Sartre, que nous sommes solidaires de notre époque, lui savoir gré de l'avoir affirmé si haut et si net. Notre époque : c'est encore une abstraction. Nous sommes solidaires de la pluie, du vent, des labours de notre époque, de l'amour de notre époque, de son chant, de son travail, de sa paix et de sa guerre. De la politique de notre époque. C'est nous, tout ce qu'elle a d'exaltant et de hideux. Nous sommes solidaires de tous les visages, de leurs rires, de leur souffrance, de leur attente. De tous les couples qui se perdent pour se retrouver. De toutes les certitudes, de toutes les évidences, de toutes les joies. Les Temps Modernes ou la fin de l'humaine solitude.

Ils ont vraiment commencé le jour où il a été ordonné par voie d'affiches d'ouvrir les fenêtres en cas de bombardement. Le souffle des bombes et les rafales de mitraillettes ont fait voler en éclats les vitres fermées. Ce n'est que par

hasard qu'on est chez soi et il est bien rare de n'y pas avoir de carreau cassé. Il ne sert plus à rien de regretter l'ancien chez soi. L'homme sait désormais qu'il ne peut plus vivre seul. Le vent passe à travers les murailles lézardées.

Bien lourds à supporter, ces Temps Modernes, avec tout le poids du monde sur les épaules de chacun. La revue qui porte ce nom se propose précisément d'aider à construire un monde supportable à l'homme. C'est-à-dire en fait « de concourir à produire certains changements dans la société qui nous entoure ». La tâche évidemment la plus urgente.

D'autres *Temps Modernes*, ceux de Chaplin, étaient traversés par la beauté de la jeune fille qui dévorait en riant des oranges dans une barque et dormait comme un cygne dans le lit du grand magasin. Ceux de Jean-Paul Sartre n'ignorent pas que, même en 1945, la beauté,

Seule chose ici-bas qui jamais n'est mauvaise,

traverse un monde qui attend pour être heureux que la jeune fille, lui montrant à travers les carreaux cassés, un soleil qui se lève, sourie.

JEAN TORTEL.

LE CABINET DE LECTURE

Après tout le monde, les « Cahiers du Sud » parleront des deux grand livres de Sartre : *L'âge de raison* et *Le Sursis*. D'abord pour défendre l'auteur contre le reproche d'immoralité qui ne lui a pas été épargné, et qui engage dangereusement la critique ; puisque la voilà forcée de faire amende honorable, si, comme il est facile de le prévoir, les volumes suivants nous donnent en exemple la conversion de Mathieu et soumettent des folies de jeunesse aux lois de la peinture satirique. Tant que l'ouvrage n'est pas entièrement publié, on ne peut rien présumer de sa signification morale. *L'âge de raison* et *Le Sursis* posent à la critique d'autres problèmes.

Le premier tome est étiré sur une durée de deux jours ; le second nous fait assister aux événements qui ont préparé Munich ; et rassemble dans une même vue des faits intervenus en plusieurs endroits du monde. Chaque personnage est fortement marqué par des traits moraux particuliers, il a son propre indicatif, au taux pour ainsi dire variable, ainsi Daniel l'homosexuel, va-t-il élever l'inquiétude d'un homme jusqu'au plan pascalien. D'autre part, l'évocation des ensembles européens est subordonnée à de vastes thèmes descriptifs : le cortège des paysans mobilisés, un enterrement, le convoi d'infirmes évacués, et jusque dans ces groupes, on voit s'esquisser le rôle humain de chaque personnage dont la planisphère psychologique prédétermine les fonctions intellectuelles. C'est bien. Peut-être pas une œuvre de vérité, mais sûrement une réussite esthétique : l'application au roman des techniques utilisées dans la symphonie de Beethoven et dans la polyphonie de Wagner.

Sartre a compris, sinon voulu, ces ressemblances, aussi les a-t-il soulignées, en s'appuyant ouvertement sur la cinquième de Beethoven. J'admire beaucoup cette aisance et cette espèce de gros humour qui l'entraîne à s'imiter lui-même, à « chiner » sa manière. Ainsi, devinant qu'on l'accusera d'avoir imité Pascal dans la lettre de Daniel à Mathieu, interrompit-il brusquement le jeu en jetant la lettre par la portière. Sartre est plein de talent, je le lis avec passion, mais lui adresse deux reproches. D'abord, il sait trop ce qu'il veut et où il nous mène ; et semble ne rien attendre pour lui-même de ce qu'il écrit. L'autre reproche porte sur le fond même de sa doctrine. Dans la même phrase on précipite l'infirme dans un fourgon et le mort dans

sa fosse. Un bateau fend les vagues, Daladier allume une cigarette, Hitler descend un escalier : cette analyse d'une seconde du temps en trois endroits à la fois, fraude la loi métaphysique qui veut que l'Etre soit tout dans chacun. Je veux bien que l'on renverse l'idée chrétienne et sous-entende qu'il y a plus de réalité dans un triple aspect de l'apparence que dans son espèce la plus significative. A la condition que l'on ne voie dans cet essai technique qu'un artifice de romancier, sans aucun contenu expérimental, et qui interdise à l'émotion littéraire tout dépassement mystique. Ceci revient à purger l'intelligence de l'amour de soi, à l'affranchir des consolations que celui-ci nous apporte sur la réalité inépuisable de la personne humaine (1). Par cette vue multiple on arrive, je crois, *à connaître mieux, mais au titre d'une connaissance moins ambitieuse que celle où nous nous sommes efforcés jusqu'ici.*

Deux livres sur *Apollinaire :* Comme tout le monde, j'ai un faible pour le livre gauche, affectueux et touchant de Guy-René Cadou (2). Il faut le lire avec amour, s'attarder sur les allusions : elles cachent des mythes. Dans l'appartement de Picasso, brillait un fragment de miroir. Apollinaire disait, en le montrant à ses amis : « Il y a l'apparence de l'art, elle abaisse les hommes que l'art avait élevés. »

On se moquera de moi, tant pis. Je me donnerai le ridicule de corriger Apollinaire et d'écrire : « Elle abaisse les hommes que l'art aurait élevés ». En effet, pas d'exemple qu'un homme marqué par l'art authentique se laisse happer par les procédés d'imitation. Comme la gendarmerie précède l'apparition du crime qualifié, l'anti-art apparaît le premier, formidable machine qui draine toutes les forces d'une jeunesse éprise de liberté : « Tu es né pour créer, viens, tu seras prince ! », et on traîne dans les musées et les académies ceux que leur enfance avait suivis et préservés des déformations de la culture.

Heureux ceux qui liront Rouveyre en feuilletant les admirables albums que le *Mercure* avait publiés avant la guerre de 1914. Ils y verront Lou telle que Rouveyre ne pouvait que la voir. Ils comprendront un fait social de première grandeur : le génie masculin, dont Rouveyre est un des plus fiers représentants, a cru grandir en brisant ses liens intérieurs, il a momentanément accru ses forces en déclarant sa haine de la femme, c'est-à-dire de la mère. Il n'est pas de liberté qui s'acquière contre l'amour ou contre la femme, qui est tout ce que notre misérable nature nous donne à connaître de l'amour. Nous ne sommes pas des saints, ni Rouveyre. On m'opposera l'admirable page où Valéry est accusé de n'avoir pas préservé en lui le flux instinctif ouvert dans l'homme par les battements de son cœur. Précisément ! C'est la contradiction entre les convictions profondément justes de Rouveyre et son refus de l'amour comme fin en

---

(1) Dans Sartre, comme dans Rouveyre déjà, il faut lire, non la négation de l'amour, mais l'affirmation que le monde seul, étoiles exclues, est à la mesure de l'amour humain.

(2) Debresse, éditeur.

soi qui l'empêchent encore de se montrer un génie créateur. Quel dommage !

Toujours chez *Gallimard* et parmi les jeunes, Jean Toury, *Sur rue*. La vie des militants communistes à l'aube de la guerre. Livre d'impressions directes et heureusement tramées, mais où cette réussite ne compense pas tout à fait la platitude laborieuse des conversations. Le *Pascal Vituret*, de Madame Claude-Françoise Le Cognier, est un livre discrètement existentialiste, mais où les suites de sensations gravitent toutefois autour d'une idée préconçue du personnage qui finit par se montrer la plus forte. Il y a un roman à écrire sur la course des auteurs après la philosophie à la mode. Heureux les peintres de jadis qui, ayant tout leur tableau à la fois sous les yeux, pouvaient juxtaposer des sensations sans imiter les coqs-à-l'âne du réel. Martine Rouchaud, dans son excellent *Journal d'une petite fille*, moins parfait cependant que celui de Freud, juxtapose, dans ce devoir de vacances, toutes les impressions d'une vaillante écolière et nous donnerait une haute idée de la France en guerre, si l'on n'y voyait le lamentable cortège des officiers de 1940, menant en auto leurs familles à l'abri, c'est-à-dire désertant. Elle nous donne une haute idée de son talent, c'est bien assez. J'aime la mobilité de ce style où un fait efface l'autre sans jamais lui laisser le temps de durcir et s'éteindre : « Nous tenons à peine debout tant nous sommes émus et tous nos visages sont en larmes pendant que nous hurlons n'importe quoi en éclatant de rire ».

Les bons sentiments s'emparent du roman, mais plus d'une fois, l'art les dénature. Au moins Charles-Louis Paron a-t-il peint avec sincérité dans *Et puis s'en vont*, cette famille d'ouvriers que la vertueuse mère de famille maintient unie. J'ai envié, en le lisant, les enfants assistés. Ce doit être ma faute.

De Pavel-Dan (chez Vigneau) le *Père Urcan* : c'est toute l'œuvre d'un écrivain roumain, mort en 1937, à trente ans : trois contes : la vie paysanne, dans son pittoresque, peinte avec gaucherie, mais avec une exactitude avide de détails où pointe la curiosité du problème social.

Je viens de commettre une gaffe. Ayant lui la *Jeanne d'Arc* de Gaston Poulain (chez Debresse), et plein d'admiration pour le jeune génie qui embrasait ces pages maladroites, j'ai écrit à ce débutant, je l'ai prié de me soumettre ses premiers essais et j'ai appris par sa réponse qu'il écrivait depuis plus longtemps que moi. Ceci ne fait honneur ni à mon discernement critique, ni à la vigilance de mes confrères. Ce petit livre est plein de qualités et agréablement relevé de défauts. C'est un livre *juste* et qui suggère une définition entièrement nouvelle de l'art réaliste. La captivité et la mort de Jeanne y sont décrits dans toute leur horreur, et, comme ce besoin de vérité s'applique à un fait abusivement idéalisé par l'Histoire, il le rend présent au lieu d'en faire un rêve. Un réalisme de parti-pris poètise les faits les plus abjects, il enchante les laideurs qu'il met à nu, les allège, même si c'est leur aspect supportable qu'il tait ; les cauchemars aussi sont des songes. Imaginez en regard un réalisme qui *choisit*, et récupère les événements falsifiés par une conscience et une imagination aux abois. Ce réalisme-là

n'élimine rien que du mensonge. Il y a un trésor enfoui dans l'indication artistique que nous suggère le toujours jeune Gaston Poulain.

Aux éditions des Deux-Rives, Michel-Georges Michel, sous le titre *Bohème à New-York*, publie un livre habile et bâclé, combien on regrette cette hâte ! Le sujet était plein et riche, ce qui se voit de plus en plus rarement, l'imagination contemporaine ne sachant plus peser un événement et traitant presque toujours la vie comme si elle était le fait de l'homme. Je m'arrête quand je découvre, même au milieu d'inventions saugrenues, l'opération d'un esprit plus authentiquement inspiré et qui hérite ses personnages d'événements qu'il conçoit beaux comme des mythes et capables de les douer pour de grandes actions.

C'est chez Julliard que René Laporte a publié, après suppression du camouflage alors indispensable, la cruelle et magnifique nouvelle qu'il avait donnée aux « Cahiers ». Sous le titre : *Histoires du mauvais temps*, paraissent dans le même volume, trois autres récits menés avec beaucoup de naturel et de vérité. Mis à part *Les quatre coins*, qui est un texte incomparable, c'est *Le Marquis de Saint-Oyen* que je préfère, l'aventure du vieil aristocrate qui trouve enfin dans la Résistance l'atmosphère qu'il faut à la noblesse d'âme la plus surannée. Laporte s'est-il souvenu de Nodier ? Ma foi, ce texte est bien digne des *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*.

Il nous faudra beaucoup de temps encore pour examiner tout ce que les éditions Charlot ont publié pendant que nous étions séparés. Si cette maison nous donne à lire le livre large et plein d'Henri Bosco, le *Mas Théotime*, très beau roman qui se défendra bien tout seul, elle a publié en 1943, dans un genre très différent, la *Conscience créatrice*, d'Arnault Tzanck. Ce bréviaire de philosophie biologique et pratique paraîtra, au premier coup d'œil, assez naïf. Il ne faut pas s'arrêter à cette apparence. Sans doute on se laisse difficilement persuader que la vie deviendrait acceptable si elle était ordonnée et on aborde sans bienveillance les solutions proposées par le philosophe. Elles tournent cependant autour de principes qui semblent justes et qui sont posés avec force. Les connaissances biologiques de l'auteur paraissent sérieuses. Mais que vaut mon opinion ? Je ne suis dans ce domaine, qu'un très ignorant et très fervent lecteur de M. Jean Rostand, qui vient de publier chez Gallimard une très passionnante *Esquisse d'une histoire de la biologie*.

Chez Julliard, un roman paysan d'Andrée Martignon, tout en sensations et en saveurs, écrit dans un style broussailleux et cassant, qui coûte parfois quelques efforts d'attention. *Sanda*, de Roger Flouriot, est un livre plus contenu, mené et conçu avec plus d'art. Il est très habile de faire circuler une bête à travers les pages que traverseront quelques odeurs vives et sauvages.

Je n'ai rien lu de plus passionnant sur les grandes journées d'août, à Paris, que le journal de Raymond Dumay : les *Chaleurs d'août* (3). Beaucoup de bons écrivains racontent

---

(3) Dans la même collection, une *Vie des Sauterelles*, par L. CHOPARD.

mal les faits qu'ils ont traversés sous l'empire d'une émotion. Le talent de Dumay prend des ressources nouvelles dans le récit du drame qu'il a vécu en combattant. Il ne s'est pas laissé mener par sa mémoire et des facilités que lui offrait son sujet, il a su tirer de la grâce.

JOË BOUSQUET.

●

P. S. — Je ne puis que mentionner deux livres pleins d'intérêt ; six récits ou portraits historiques publiés par Marie de Chambrun, chez Flammarion, sous le titre : *Cinq dames de cœur et une jolie laide* (Pauline de Metternich), les amoureuses ressuscitées ayant nom La Vallière, Lucile Desmoulins, Laure d'Abrantès, duchesse de Berry ; du Barry, enfin, et le *Roman de la Finance*, d'Alfred Colling, qui m'est naturellement rappelé ici par ce nom de courtisane, parce qu'on n'avait pas donné un autre sobriquet au fameux banquier Oustric, qui tient dans ce livre une place honorable. Oui, le jeune Oustric avait été baptisé du Barri par ses camarades de Carcassonne. Barri, en languedocien, signifie tout simplement « quartier », et ce nom s'applique encore à certains faubourgs pauvres où le patois reste la langue usuelle.

Jamais, dans le peu de place qui m'était laissé, je n'aurais pu parler en termes convenables d'un chef-d'œuvre d'Herman Melville, *Les îles enchantées*, et du grand livre de Noël Devaulx, *L'auberge Parpillon*. Ainsi n'aurai-je rien dit des livres que je relis. En me passionnant pour la *Colonie pénitentiaire* (4), de Kafka, je faisais cette observation que ce n'est peut-être pas par rouerie professionnelle que les auteurs passent sous silence les livres religieusement admirés et dont ils s'inspirent sans le vouloir.

●

CATALOGUE

JEAN-PAUL SARTRE : *L'âge de raison et le sursis* (Gallimard) ; GUY-RENÉ CADOU : *Testament d'Apollinaire* (Debresse) ; ANDRÉ ROUVEYRE : *Apollinaire* (Gallimard) ; JEAN TOURY : *Sur rue* (Gallimard) ; CLAUDE-FRANÇOISE LE COGNIER : *Pascal Vituret* (Gallimard) ; MARTINE ROUCHAUD : *Journal d'une petite fille* (Gallimard) ; CHARLES-LOUIS PARON : *Et puis s'en vont* (Gallimard) ; PAVEL-DAN : *Le Père Urcan* (Vigneau) ; GASTON POULAIN : *Jeanne-d'Arc* (Debresse) ; MICHEL-GEORGES MICHEL : *Bohème à New-York* (Les Deux Rives) ; RENÉ LAPORTE : *Histoires du mauvais temps* (Julliard) ; HENRI BOSCO : *Le Mas Théotime* (Charlot) ; ARNAULT TZANCK : *La conscience créatrice* (Charlot) ; JEAN ROSTAND : *Esquisse d'une histoire de la biologie* (Gallimard) ; ANDRÉE MARTIGNON : *Le Maître du Pourtalhou* (Julliard) ; ROGER FLOURIOT : *Sanda* (Julliard) ; RAYMOND DUMAY : *Les Chaleurs d'Août* (Gallimard) ; MARIE DE CHAMBRUN : *Cinq dames de cœur et une jolie laide* (Flammarion) ; HERMAN MELVILLE : *Les îles enchantées* (Gallimard) ; NOËL DEVAULX : *L'Auberge Parpillon* (Gallimard).

---

(4) Librairie Université Fribourg.

LE THEATRE

CALIGULA, d'Albert Camus. *Au Théâtre Hébertot.*

LES BOUCHES INUTILES, de Simone de Beauvoir. *Au Théâtre des Carrefours.*

« Un peu devant la guerre civile », écrit Saint-Evremond, « l'esprit de la tragédie revint animer les Romains, dans la disposition secrète d'un génie qui les préparait aux funestes révolutions qu'on vit arriver ». Est-ce semblable pressentiment, est-ce reflet des funestes événements que nous venons de vivre, mais il semble bien que l'esprit de la tragédie soit en passe de se réveiller dans notre théâtre aussi. En présence des bouleversements de ces dernières années, tous ceux qui gardent le sentiment de la noblesse de la scène, paraissent vouloir nous aider à prendre une conscience plus claire, et partant plus tragique, du monde dans lequel nous avons à vivre. C'est dans le sens de la tragédie que l'on a cherché à exploiter les mythes grecs (*Dieu est Innocent, Le Voyage de Thésée...*) ou des thèmes historiques et légendaires (*Renaud et Armide, La Reine Morte, Jeanne avec nous...*). Parce que toutes les questions y sont des questions de vie ou de mort, la tragédie est par essence l'art qui engage le débat sur la destinée. Ce que l'on y cherche. ce sont des interprétations et des propositions sur le sort de l'homme et la nature du destin qu'il doit accepter ou se construire. La tragédie grecque a toujours été liée à la religion, la française à l'éthique.

Or, si la plupart des tentatives que nous venons de rappeler ne nous donnaient pas une pleine satisfaction, c'est peut-être parce qu'elles négligeaient un peu trop ce lien, ou mieux parce que dans l'absence actuelle d'une éthique vraiment directrice, elles ne pouvaient se référer qu'à des solutions partielles ou individuelles. La tragédie signifie : et l'on sort de la plupart des tragédies modernes, hésitant sur la leçon que l'on a reçue. C'est pourquoi l'arrivée au théâtre de ceux que l'on appelle communément les existentialistes est peut-être un événement dans l'histoire de la tragédie française. Qu'il s'agisse de philosophes professionnels comme M. Sartre ou Mme Simone de Beauvoir, ou encore d'écrivains qui ont montré dans leurs essais, toute leur vigueur à manier les idées, comme M. Camus, ce sont en tout cas des auteurs qui ont conçu une image de l'homme contemporain et de sa condition, et qui peuvent y appuyer leur édifice tragique. Aussi, les cinq œuvres qu'ils nous ont données sont-elles parmi les plus importantes tragédies contemporaines. Tragédies par l'unité de ton, la tension constante, la proximité ou la présence de la mort. *Les Mouches, Caligula* et *Les Bouches Inutiles* cherchent selon les formules les plus classiques, un éloignement dans le temps qui permette de prendre la pose tragique sans ridicule. *Huis-Clos* échappe au temps

et reste dans une situation privilégiée parce que nous y saisissons avec l'enfer, le mythe le plus exact de notre condition. selon la philosophie de l'auteur. Et *Le Malentendu* échoue en tant que tragédie, en complet-veston.

L'existentialisme étant à la mode depuis quelques mois, on nous en parle jusqu'à nous en donner « la nausée », et il n'est sans doute pas utile d'ajouter ici de nouveaux commentaires. Disons qu'à notre gré, l'image que cette philosophie nous propose correspond à la conscience historique que l'homme prend aujourd'hui de lui-même, dans l'atmosphère étouffante du crépuscule d'une forme de civilisation, bien plus qu'à une conscience métaphysique authentique : si bien que la caducité, probablement assez rapide de la philosophie, entraînera celle des œuvres littéraires qui s'en inspirent. Pour l'instant existentialisme ou philosophie de l'absurde, ne nous intéressent que dans la mesure où ils créent des conditions favorables pour la renaissance d'une forme théâtrale déterminée. D'ailleurs, les deux œuvres dont nous voudrions parler aujourd'hui sont les plus importantes de ce début de saison.

Nous connaissions le *Caligula* de M. Camus, par la lecture, et cela n'était pas sans nous donner quelques inquiétudes. On sait qu'on y voit Caligula, les yeux ouverts par la mort de Drusilla sur l'absurdité de l'existence, démontrer cette absurdité par ses actes, par son comportement cruel, brutal, furieux, incohérent vis-à-vis de ceux qui l'entourent. A première vue, c'est le tableau de la folie de Caligula, et d'une folie qui posée dès le début ne progresse plus et communique donc à la pièce un caractère statique. Il n'y a pas d'intrigue au sens ordinaire du terme, et les gestes du personnage principal étant des « exemples » de son comportement permanent, peuvent se multiplier à l'infini. Enfin, les comparses n'ont aucune espèce d'existence : le rôle féminin de Caesonia n'est même pas ébauché. Mme Margo Lion n'y montre pas de génie, mais il était difficile d'en avoir dans ce personnage exsangue auquel nous ne nous attachons pas, ni ne pouvons croire un instant que Caligula soit attaché : si bien que la fin de la pièce où Caligula sacrifie Caesonia; n'est pas un sommet, parce que Caesonia ne nous a jamais paru l'objet d'un drame intérieur possible.

Mais ce défaut est le seul qui subsiste à la scène. L'œuvre dans son ensemble nous captive entièrement, et son succès est certain. On en distingue facilement deux raisons: d'abord, le style de M. Camus, la belle langue, pleine, bien frappée, riche en nobles pensées, en maximes hautaines qu'il met dans la bouche de ses personnages. C'est un des rares écrivains de notre temps, si l'on veut bien réserver ce terme à ceux qui cherchent leur grandeur dans la maîtrise de l'art d'écrire. Et ensuite, l'œuvre a eu la chance de rencontrer un interprète admirable. M. Gérard Philippe, auquel on faisait confiance depuis sa création de l'Ange dans le *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux, porte ici toute la pièce. Son rôle est le seul tracé, mais il le crée en très grand comédien. Il s'établit entre l'acteur et son personnage une sorte d'extraordinaire osmose à double sens. Le soir où j'ai vu la pièce, M. Gérard Philippe est entré en scène horriblement enrhumé, toussant, rauque, épuisé. A la fin du spectacle, il n'y paraissait plus, Caligula l'avait guéri. Il a donné à son personnage quelques tics et un rire bref et grimaçant, mais il ne peut s'empêcher d'en faire un prince, jeune, beau et dont

les gestes conservent une secrète harmonie. Ce n'est pas un fou, mais comme l'a voulu l'auteur, un homme d'une lucidité désespérée. Il n'est pas fou celui qui a saisi l'aspect dérisoire de la vie et qui s'efforce de le manifester en mettant au service de son intuition ses moyens d'empereur romain. Il tâche de faire jaillir à tous les yeux l'absurdité des sentiments familiaux, de l'amitié, de la piété, de l'amour, de tout ce qui sert aux hommes pour refuser le plus longtemps possible la prise de conscience qui les épouvante inconsciemment à l'avance. Dans ses *Remarques sur la révolte,* récemment publiées dans le volume sur *l'existence* d'une collection dirigée par M. Jean Grenier, M. Albert Camus parle d'une transcendance horizontale (à hauteur d'homme, qu'il oppose à la transcendance verticale (celle de Dieu). Dans ce langage, la faute de Caligula est d'avoir méconnu les deux transcendances, alors que la seconde seule doit être reniée. Pour en revenir au spectacle, Gérard Philippe habille de chair la créature de l'esprit de M. Camus : et c'est la même créature, et maintenant, elle nous atteint - presque trop physiquement à certains instants.

Ni la critique, ni le public n'ont fait un aussi bon accueil aux *Bouches Inutiles* qu'à *Caligula.* C'est cependant une œuvre d'une très noble qualité. Mme de Beauvoir a conçu un beau sujet : dans une ville flamande assiégée par le Bourguignon, les hommes décident de se défaire des bouches inutiles en rejetant hors des murs femmes, enfants, vieillards. Mais dès que cette décision est prise, tout se défait dans la petite société, la moralité se désagrège, la luxure, l'inceste, le goût du meurtre, l'ambition criminelle se déchaînent. On ne peut mépriser l'homme et sa grandeur et sa liberté dans un homme sans les mépriser partout. Dans ce monde où nous vivons dans une solidarité étroite et irrécusable (le roman de Mme de Beauvoir, *Le Sang des Autres,* aborde le même thème), non, il n'y a pas de bouches inutiles. Il faudra donc revenir sur ce qui a été arrêté; toute la population, les inutiles comme les autres, tentera une sortie, dont l'issue importe moins que la signification en tant que geste.

Ce sujet, Mme de Beauvoir l'a traité en huit tableaux qui font évoluer trente-cinq personnages. Elle aussi s'exprime dans une belle langue, moins riche assurément que celle de M. Camus, et moins soignée mais brève, coupante, incisive. Je ne sais où l'on a entendu les déclarations philosophiques qu'on lui a reprochées : au contraire, c'est la brièveté qui est parfois gênante dans ce dialogue qui reste un très bon dialogue de théâtre. Les réticences ont d'autres raisons qu'il est intéressant de rechercher.

Les plus étrangères à l'œuvre sont sans doute des raisons de topographie parisienne; fleur de Saint-Germain-des-Prés, la pièce de Mme de Beauvoir menace de s'étioler dans les au-delà de la gare du Nord, et dans un théâtre dont de tristes âneries ont détourné le public jusqu'ici. D'autre part, si M. Camus a trouvé un interprète, M[me] de Beauvoir en a trouvé trente-cinq mais quels ! ils forment la plus étonnante collection de tragédiens de banlieue et de traîtres de mélodrames. Ni les costumes, ni la mise en scène hésitante de M. Vitold ne viennent les aider à nous séduire.

Enfin, Mme de Beauvoir a voulu s'imposer des règles très strictes, un dépouillement extrême du dialogue, un refus de

développer qui lui fait couper chaque scène un instant avant le maximum d'effet. Il en résulte que nous sommes souvent conquis, et toujours un peu déçus. Nous n'adhérons pas à cette histoire et à ces personnages : peut-être Mme de Beauvoir n'a-t-elle pas voulu nous émouvoir : mais alors que n'écrivait-elle un essai dialogué. Rien de plus opposé au théâtre de la cruauté que souhaitait Antonin Artaud que cette pièce d'une extrême violence, mais d'une violence toute cérébrale. Ainsi les faiblesses de la réalisation théâtrale nous laissent notre libre arbitre en face de la thèse philosophique.

La tragédie existentialiste, c'est celle du ciel dépeuplé, le pathétique effort de l'homme qui a perdu le premier commandement évangélique pour conserver le second dont il était dit pourtant qu'il est semblable au premier. Toute la pensée de M. Camus résonne d'une grande dénégation, d'un continuel « je ne suis pas chrétien ». Dans la revue des pères jésuites, qui ont toujours de si bons yeux quand il s'agit de Pascal, on faisait l'autre jour de M. Camus un Pascal sans Christ. Je verrais plutôt en lui une sorte de Vigny luttant pour passer de son *Mont des Oliviers* à sa *Bouteille à la Mer*. De même chez Mme de Beauvoir : jamais, au grand jamais, il n'a existé une ville du moyen-âge dont l'atmosphère morale ressemblât, même de loin, à celle de sa pièce : car si une cloche sonne, c'est au beffroi, non à l'église, et il n'y a pas de prêtre, pas de curé près de cette foule. Je sais bien qu'il ne s'agit pas d'une reconstitution historique, et il y a belle lurette que les anachronismes de *La Belle Hélène* ne nous choquent plus chez Giraudoux, chez Gide ou chez Anouilh. Mais l'anachronisme de Mme de Beauvoir qui déchristianise le moyen-âge porte non pas sur des éléments de l'œuvre, mais sur sa structure même et sur sa signification. Tout son génie, toute sa délicatesse et tout son métier théâtral ont été nécessaires à Racine pour transporter ainsi un élément janséniste dans la Crète de Phèdre.

En signalant l'absence d'un clocher à Vaucelles, on le voit, ce n'est pas au décorateur que j'en ai. Le grand sujet que les existentialistes et M. Camus portent à la scène, c'est la mort de Dieu dont Nietzsche s'était fait le héraut. L'homme va-t-il s'installer dans l'athéisme, ou au contraire le choc va-t-il le rejeter vers ce qu'il laissait mourir ? Rien ne nous permet encore de présumer de la réponse et d'ailleurs ce qui importe ici, c'est que la question même crée les conditions les meilleures pour un renouveau de la tragédie. Il est à craindre sans doute que les maîtres de l'école, comme M. Sartre, étant dépourvus de toute sensibilité poétique (ses récentes déclarations en tête des « Temps Modernes » rappellent joyeusement en ce sens la position existentielle du renard à la queue coupée), les œuvres ne restent plus proches des tragédies du XVIII[e] siècle que de celles du XVII[e]. Seul, M. Camus pourrait peut-être traduire un jour sa vision du monde sous une forme de grandeur et de beauté — qui d'ailleurs en opérerait du même coup la « catharsis », et son *Caligula* en est déjà mieux qu'une ébauche.

ROBERT KANTERS.

LES LIVRES

POESIE

LA CONNAISSANCE DU SOIR, par JOË BOUSQUET (*Les Editions du Raisin*).

D'autant plus maître de ses mythes qu'il ne les a figurés qu'en lui-même, un poète invente aussitôt la voix et le chant qui les contiendra, comme un miroir le visage qu'il dédouble. Voix et chant : forme, possibilités et prolongements extérieurs du message. Mais il s'agit moins pour le poète de créer ou de recréer une forme que de nous suggérer et de nous imposer l'ambiance magique, la lumière intérieure qui ont présidé à la venue au monde de cette forme, ambiance et lumière de limbes que le poème a pour mission première de propager autour de lui.

« S'il n'y a point de pensée hors des mots », il n'y a pas davantage de poésie sans eux. Mais toute pensée poétique recèle d'avance son expression et un poème est toujours, en quelque endroit, écrit d'avance. D'avance, le poète pressent, devine, envisage les mots qui le lui dicteront ; à cette seule condition, sans doute, qu'appelés par le poème, ils s'inscrivent dans ce dernier sans le dépayser ou le dénaturer. Il faut que, devenus le poème lui-même, sa source, sa substance, son équivalence, les mots, le langage se confondent si étroitement avec lui qu'on ne puisse plus faire la part de l'un ou de l'autre. Cette indispensable indivisibilité devient alors le poème lui-même et, si ce n'était suffisant, sa principale vertu serait de le faire renaître à tout instant, sans qu'il soit désormais besoin de le séparer de sa musique, de ses charmes, de son mystère personnel.

En lisant les poèmes de *La Connaissance du Soir,* en se souvenant de certains propos tenus par Joë Bousquet lui-même, on peut supposer (mais on ne fait ici que le supposer), que le poète a parcouru à sa manière les étapes de ce périple intérieur.

Revenu d'un *surréalisme* sans avoir rien renié de lui-même, Joë Bousquet a compris, avec d'autres, que ce mouvement avait enfin réussi à s'évader de ses cadres strictements formels. Tout ce que le *surréalisme* a mis au service de la poésie, nous le

retrouvons aujourd'hui, non point certes, catalogué ou momifié, mais décanté et transformé en autant de pouvoirs nouveaux, favorables à de nouveaux départs. Avec la leçon du surréalisme, la Poésie comme la Prose (Julien Gracq, René Roger) connaît enfin ce *dépassement,* cette exterritorialité nécessaire à des prospections inattendues. La langue poétique a reconquis son autonomie et le poème en même temps, conçu désormais en dehors de toute préoccupation strictement sentimentale ou descriptive, émergeant des *au-delà* du poète et non plus, comme naguère, de ses *en-deça.*

Il serait imprudent de prétendre que la Poésie telle que Joë Bousquet et quelques autres la conçoivent aujourd'hui, puisse un jour, provoquer de nouveaux *dépassements* lorsqu'elle en constitue déjà un par elle-même et aussi par rapport au surréalisme. Pour l'instant, qu'on veuille bien s'en tenir à cet univers dans lequel elle s'engage et qu'elle incarne si complètement, à son langage, sa musique, son émotion — à son art enfin qui « par cette résorption des mots rend présents l'indicible et l'ineffable. » (1).

Cet art se manifeste ici dans une absence toute extérieure de recherches : il semble qu'un poème de Joë Bousquet « se lise tout seul ». Il est fait des mots les plus simples, les plus directs, d'un usage éprouvé. D'où provient alors qu'ils réussissent à élaborer des constructions éminemment poétiques qui métamorphosent aussitôt leur couleur, leur résonance, leur signification ? Traversés par ce courant poétique antérieur à la naissance du poème et à son irruption, précédant la pensée qu'ils vont faire éclore à leur suite, ils renaissent d'eux-mêmes dans ce poème qu'ils suscitent comme à leur insu, sans cesse dépassés par ce qu'ils ont en nous éveillé. On ne peut lire des poèmes comme *Petit Jour, Mon Frère l'Ombre, L'Aubaine des Jours,* sans subir une sorte d'hypnose. Ces timbres assourdis, ces pas de velours, ces froissements de feuilles, cette mélancolie dérobée à je ne sais quelle saison précise, tous ces éléments ne s'accrochent qu'à l'impondérable, tissés d'impondérables ignorés d'eux-mêmes (*La Nuit ne sait pas qu'il fait noir*), nous entr'ouvrent sans bruit les portes d'un autre monde. Ce monde, il y a peu, nous fut « traduit du silence » et nous lui devons, en marge de ces confidences les plus douloureuses que nous ayons entendues depuis longtemps, ces murmures, ces chuchotements où l'âme se rejoint toute seule, remonte doucement à ses sources cachées. Il règne une lumière timide, flottante, indécise autour de ces poèmes dont l'intimité poignante nous contraint malgré nous à nous incliner sur la nôtre. Poésie où la Poésie en personne a, semble-t-il, à tout instant, le pressentiment de ses effusions et qui, dans sa ténuité souterraine, atteint en nous ce qui n'émerge de nous qu'à son contact. Il faut bien le dire ! il n'existe pas aujourd'hui un accent, un ton, une tessiture comparables à ceux de cette poésie. Elle nous presse toujours autour de nos réalités (l'amour, la mort, leur attente) avec une passion pudique ; elle enveloppe de lueurs tremblantes les plus obscures régions de nous-mêmes et justifie l'incroyable présence de ce qui nous manque

---

(1) Maurice Blanchot (*Faux Pas*).

ou fait défaut. Aucune poésie ne nous exile autant que celle-ci — et, cependant, sa présence, son autorité nous garantissent à tout instant de l'existence de nos *au-delà* pour les confondre bientôt avec ceux du poète. Les traces qu'elle laisse en nous mènent tout droit vers un monde que nous portions sans le soupçonner. « La poésie est la langue naturelle de ce que nous sommes sans le savoir », a écrit Joë Bousquet. « Nous croyons que la poésie se donne à nous, mais elle nous donne aux poètes », a-t-il écrit encore. Tant il est vrai que la Poésie ne redevient ce qu'elle doit être que lorsqu'elle retourne contre le nôtre le visage d'une angoisse que nous devons coûte que coûte nous approprier, même si elle n'est point la nôtre.

LOUIS EMIÉ.

LE ROMAN

DROLE DE JEU, par Roger Vailland (*Corréa*).

De la production romancière des douze derniers mois, *Drôle de jeu* émerge et distance de loin ce foisonnement de compositions mortes qui vont des confidences collégiennes à la platitude des monologues populistes. Le roman de R. Vailland est une œuvre terriblement vivante, haletante même par moments, mais toujours ordonnée, d'une ordonnance élaguée par l'effet d'une intelligence qui demeure maîtresse de l'éclairage des scènes, qui ménage et asservit les plans et qui surtout élimine tout ce que le sujet aurait pu comporter de pittoresque et de romantique.

Quel est le secret qui permet à Roger Vailland d'opposer, d'une façon presque impertinente, la saveur de *Drôle de jeu* à la fadeur habituelle du roman français d'aujourd'hui ? Ce secret, par une dialectique inachevée, je ne peux, tout d'abord, que le cerner d'une suite de négations. Il ne réside pas dans l'écriture. Le style de Vailland, d'une simplicité étonnante, demeure cursif d'un bout à l'autre du livre, sans recherche syntaxique, et sans abus d'images. Il tend à un effacement — volontaire — et par moment à la sécheresse d'un procès-verbal ou d'un rapport.

Ce secret ne réside pas non plus dans le sujet. Bien que les protagonistes de *Drôle de jeu,* au printemps de 1944, vivent et agissent au sein des organisations de Résistance, l'ouvrage n'est pas un roman sur la Résistance. Il n'est pas non plus une thèse romancée. Aux idées ou aux positions que défendent les personnages et notamment Marat, le héros central, l'auteur ne sent point la nécessité d'adjoindre une justification métaphysique. Idées et positions font corps avec le comportement de Marat, de Rodrigue, de Frédéric, d'Annie, de Chlœ et de Mathilde. Ce comportement, Vailland n'a pas cédé à la tentation de le doubler de ces analyses dites psychologiques, toujours gratuites, et qui ne sont que d'inconsistants bavardages.

Vailland considère ses personnages, me semble-t-il, en moraliste qui pose comme un fait une certaine condition de l'homme dans la société. De ce fait « sociologique » il montre les conséquences, qui sont les ressorts naturels de l'action. Je ne sais si l'auteur professe ou non une doctrine psychologique, mais son roman s'inclurait naturellement dans une littérature qui serait redevable de quelques idées claires à la psychologie du comportement autant qu'à un freudisme concret, tel que Politzer l'avait entrevu.

Les critiques qui ont déjà rendu compte de *Drôle de jeu,* montrent tous quelque embarras. Le roman déborde les classifications. L'érotisme qui s'allie si simplement, si naturellement, non pas à l'obsession révolutionnaire, mais aux dangers quotidiens, cet érotisme qui sera toujours le terme de compensation d'une mort familière demeure débordant de santé et de vitalité.

Claude Roy écrit : « Vailland nomme ses maîtres et les fait nommer par un de ses personnages : Retz, Laclos, Stendhal. Ajoutons : Barrès et Malraux. Retz et Laclos, d'accord. Stendhal ? Peut-être celui du « Journal » et de « La Chartreuse de Parme ». Sûrement pas le Stendhal de « De l'Amour ». Barrès ? Non. Le thème barrésien de l'amour, de la volupté et de la mort est absolument étranger à ces personnages terriblement actifs et pour qui l'accomplissement de l'acte compte plus que la contemplation de l'acte accompli. Malraux ? Vailland ne m'en paraît être ni l'élève, ni l'imitateur. Je dirai qu'il se situe sur un plan essentiellement différent. Rien ne rappelle Malraux dans ce refus constant de sublimer l'action commune ou qualifiée héroïque, et même lorsqu'il consent à quelque rappel historique ou légendaire (l'éthique des Dix-Mille par exemple), Vailland demeure lucide et proche de l'actuel. Il en diffère aussi par une sorte d'humour indéfinissable, agissant tantôt comme un frein, tantôt comme un fouet, mais toujours dans la ligne des moralistes français.

Un des mérites de ce roman, et il est nécessaire de le souligner, car c'est un compliment que l'on ne peut faire que rarement à une époque où les littérateurs écrivent pour les littérateurs, c'est que s'ouvrant à une large audience, il satisfait un public très divers.

A. BLANC-DUFOUR.

●

LA PASSION DE JOSEPH PASQUIER, par GEORGES DUHAMEL (*Mercure de France*).

En un temps d'excessive « stylisation » où la plupart des écrivains et des artistes se plaisent sur des hauteurs arides, on est heureux de redescendre avec Duhamel dans la vallée des hommes. Duhamel n'appartient pas à notre temps par le style. Une phrase de Duhamel, ample, modeste, mesurée, mais toute chaude d'une douce émotion humaine, suffit à nous faire paraître un peu froids par comparaison certains ruissellements de pierreries, un peu inhumaines certaines grandes architectures sonores, articiels, certain intellectualisme. Bref, une simple phrase des Pasquier est comme une note juste où transparaissent des valeurs que nous avions oubliées : la mesure, la simplicité, la bonté, et qui nous fait soudain comprendre par sa seule présence, toutes les « démesures » de nos contemporains mieux que le gros volume de M. Benda sur *la France Byzantine*. Duhamel partage avec quelques rares écrivains de ce temps le privilège de nous faire penser à Maupassant, à Daudet, à France, c'est-à-dire à une époque heureuse, unique dans l'histoire des Lettres où réalisme ne signifiait pas encore vulgarité mais seulement naturel, simplicité et familiarité souriante, où romanesque ne signifiait plus romantisme, outrances, invraisemblances, mais simplement délicatesse du cœur, finesse et sensibilité

Mais ce qui nous rend Duhamel plus précieux encore, c'est que son accent, son inspiration, sont toutefois éminemment « modernes ». Ses attaques multipliées à travers toute son œuvre contre les méfaits du progrès mécanique et contre la bourgeoisie d'argent égoïste et stupide, le rapprochent de Galswor-

thy, de Thomas Mann ou même de D. H. Lawrence et de Huxley. Les Pasquier sont un peu nos Buddenbrooks et nos Forsyte.

Joseph Pasquier représente justement au sein de la famille Pasquier cette bourgeoisie d'affaires, jouisseuse, sans scrupules, gonflée d'orgueil et de prétentions, qui est la bête noire de l'auteur. Duhamel, parce qu'il possède les dons authentiques du romancier n'en a pas moins su rendre son Joseph très vivant et jusqu'à un certain point sympathique. Il sent son personnage en quelque sorte physiologiquement (c'est le portrait de Joseph : sa carrure, son teint, ses mains, etc... sa manière de conduire sa voiture, le « michoacan » qui le frappe comme une maladie). Il mime son personnage : sa voix, son débit, ses gestes et jusqu'au rythme de ses pensées. Il y a dans Joseph une puissance animale, une simplicité, une naïveté qui ne peuvent pas ne pas nous faire excuser un peu, en nous les faisant comprendre, ses appétits robustes et égoïstes, ses ambitions ridicules de parvenu, ses prétentions, sa vanité, et cette sotte assurance qui tombe au premier revers de fortune.

Toutefois, l'auteur ne nous en voudra pas de lui dire puisqu'aussi bien nous ne serons pas le premier à le lui faire remarquer, qu'il a joué d'une façon un peu trop théâtrale — et un peu facile — avec la grandeur et la décadence de Joseph. Cette série ininterrompue de catastrophes qui accable Joseph, sent évidemment l'artifice. On regrette aussi quelques développement un peu trop « littéraires » (sur les couleurs : le rouge et le bleu ; sur la maison de Joseph, etc...) et l'on est heureux de quitter quelques instants les intrigues de Joseph et de sa famille, pour retrouver auprès du bon Laurent et de la vieille maman Pasquier ce ton intime et familier, cette douceur, cette humanité, qui sont ce que nous préférons dans Duhamel.

CHRISTIAN PONS.

●

PARPAILLOTE, de J.-M.-A. PAROUTAUD (*Robert Laffont*).

Ces nouvelles sont d'un humour acide, mais d'une forme si insolite et papillottante qu'elles ne satisfont pas pleinement. Beaucoup d'épices très excitantes qui cachent un plat pas très substantiel.

Chaque nouvelle se compose d'une suite de paragraphes très courts, d'aperçus sur les personnages. C'est un procédé intéressant, adapté à l'humour sec, au trait rapide, à la manière allusive de l'auteur.

Malgré des réussites telles que cet Alfred de Rocca, un des Esseintes plus cynique et plus caustique — la boutique de pharmacie de petite ville — la description de l'enterrement, qui fourmillent de traits savoureux, on ne peut dire que l'auteur, à aucun moment, n'atteint ses personnages dans le vif. Cela tient sans doute à la forme trop volontairement paradoxale, au voile jeté sur les personnages dès qu'ils tendent à se préciser. Il faut donc lire ces nouvelles pour leur humour très vif plutôt que pour leur valeur humaine.

FRANCINE BERIS.

LES SEQUESTRES, par YANETTE DELÉTANG-TARDIF (*Les Editions de la Table Ronde*).

La condition humaine serait une faveur bien précaire, si elle nous limitait à ses strictes frontières et si, au delà de cette muraille, un univers ne restait toujours disposé à nous révéler sinon nos secrets, du moins leur invisible trajectoire, responsable de leurs propres clartés. Ce miraculeux dédoublement d'un univers co-existe avec lui. Un réseau magique et insinuant de correspondances, d'appels informulés, de prémonitions et de signes se noue à notre insu à nos côtés, si bien qu'un lien s'insère aussitôt entre les deux rivages de notre vie, les rapproche, les confond. Faire la part de la réalité et du rêve, lorsque celui-ci devient à son tour une seconde réalité, démontrer le lent cheminement de l'une vers l'autre jusqu'au point final de leur mutuelle consommation — voilà, je suppose, le drame capital qui se joue dans *Les Séquestrés,* le roman de Yanette Delétang-Tardif.

S'il faut voir dans ce dernier une de ces œuvres qui, parallèlement à celles de Julien Gracq et de René Roger, participent à une interprétation poétique de nos possibilités, les exhaussent jusqu'à un point qui défie notre moindre contrôle, ce roman appartient d'emblée à la pure lignée qui va de l'*Hespérus* au *Beau Ténébreux* et au *Diapason de l'Orage,* en passant par *La Tour de Babel,* de Marie-Laure. Son décor breton, la fantasmagorie d'une ambiance d'où ne sont exclus ni les symboles, ni les résonances le rattacheraient plutôt à l'esthétique de Julien Gracq si son anecdote ne lui faisait immédiatement recouvrer sa propre indépendance. Cette anecdote, au surplus, ne constitue que l'apparent filigrane des *Séquestrés.* Ce pour quoi ce livre témoigne, réside dans l'emprise (tout ensemble ici matérialisée et spiritualisée), dont *l'invisible* avec tous ses miroirs peut insensiblement asservir un homme, déjà poète, il est vrai. Parce qu'il ne peut faire *autrement,* qu'il est pris au piège du mirage (Fanny *est-elle* Barbara, le réel se superpose-t-il à l'invisible ?), Gilbert décèle bientôt dans cette Barbara invisible sa *pierre de touche,* sa *démonstration.* Autrement dit, sa réalité seconde, la vraie. Alertés, nous assistons à la conjugaison de ces deux réalités défendables l'un et l'autre ou, plutôt, à la lente désincarnation de l'irréel au profit de son *ombre,* le réel.

Dans un domaine où le gratuit, l'absurde, la fantaisie avaient toute licence de se manifester, seul un poète était capable de se ménager autant d'étapes plausibles et logiques vers un but qui, s'inscrivant dans les exigences des personnages, reste positivement humain sans y ajouter de lui-même rien d'étranger à sa vertu. Cette parfaite concordance entre des éléments souvent hostiles confirme la juste et nécessaire autorité de la Poésie dans une œuvre dont, au surplus, la matière lui revient sans réticence. Le langage d'un poète ne reste-t-il pas celui qui, s'inventant lui-même, réinvente en même temps l'univers, selon ses propres lois ? Le style des *Séquestrés* ne leur appartiennent qu'autant qu'il nous paraît constamment dicté par eux, et pour eux seuls.

LOUIS EMIÉ.

GENS DE L'EQUATEUR, récits par José de la Cuadra, Gil Gilbert, Jorge Icaza, Gallegos Lara, A. Malta, H. Salvador, traduits par Georges Pillement (*Pierre Seghers*).

Les lecteurs des *Cahiers du Sud* qui ont lu *Soif*, de Jorge Icaza, ont certainement apprécié le réalisme rapide et la poésie fruste qui parcourt ce récit d'un écrivain de l'Equateur, révélé il y a quelques années par *La Fosse aux Indiens.* Les contes groupés par George Pillement sous le titre *Gens de l'Equateur,* sont presque tous de la même veine : violents et âpres, volontairement dépouillés et cependant singulièrement proches de nous par l'exigence humaine qu'ils renferment. Ils frappent d'abord par leur intensité linéaire et le rejet de toute digression inutile. C'est le fait humain réduit à lui-même, la misère vue sous son côté le plus sordide quand, à l'origine d'une civilisation, elle est si grande que presque elle déboute l'espoir. Ces *Gens de l'Equateur,* tous écrivains engagés dans le réel, conscients d'une mission plus impérieuse que celle de l'œuvre d'art et mis devant une réalité qui porte sa conclusion en elle-même, se sont penchés sur ces Indiens esclaves des montagnes pour nous dépeindre leur triste existence soumise à la maladie, à la faim et au sot orgueil des exploitants ; ils semblent s'être entendus pour porter jusqu'à nous leur cause. Leur art ? Il pointe en dépit de tout et tient tout à la fois de Maupassant par la manière de décrire le vrai (*Le Quai,* de Pareya Diez Canseco), et des écrivains américains par leur brutalité vivifiante. Une conclusion à une nouvelle comme *Le Fils,* semble aussi inutile à J. Gallegos Lara qu'au Steinbeck du *Meurtre ;* mais il appellera une justification par l'excès même des horreurs qu'il dit. L'inspiration identique de ces récits aboutit à cette impression de poésie crue et chaude qui rachète ici et là l'indigence du trait anecdotique, d'une histoire un peu courue ; ils sont essentiels en ce que, dans l'ensemble, ils sont révélateurs d'une littérature encore primitive mais digne du plus vif intérêt. On pourra préférer au *Quai* et aux *Travailleurs* dont les données sont attendues, *Le Guaraguao,* de J. Gallegos Lara ; ici, la réussite est troublante. L'histoire de ce chasseur noir dont un *guaraguao* ami défendra la dépouille plusieurs jours, possède une grâce dont nos conteurs ont perdu le secret : absolument dépourvue du caractère psychologique, elle est le type du conte pur et l'évidence d'un accord émouvant entre l'homme et la bête dont une nature sauvage a uni le destin.

HENRI RODE.

●

FRANZ KAFKA, par Max Brod (*Gallimard*).

Kafka, dans cette étude de son ami le meilleur, le plus désintéressé, n'est jamais vu du dehors. Il se manifeste dans toutes les pages par les fragments de ses lettres, de son journal, de ses conversations. Nous avons, grâce à ce témoin attentif et

ardent de sa vie, une vision bien différente de celle que nous tirons de ses œuvres.

Brod nous donne les clés de la vie de Kafka et d'abord ses rapports douloureux avec son père. Comme Kleist, il a traîné toute sa vie un complexe de culpabilité familiale qui avait son origine dans le sentiment d'infériorité que l'extrême vitalité de son père, son intransigeance autoritaire avaient développé en lui. D'où ce désir latent et pénible d'indépendance et de stabilité qu'il n'a jamais pu réaliser à cause de l'inhibition initiale. Son tempérament scrupuleux s'est plu, d'ailleurs, à en faire une tragique impuissance à vivre. Tel a été, en partie, le drame de Kafka. Brod insiste sur le fait que Kafka n'était pas cet être bizarre et tourmenté dont son œuvre pourrait nous donner l'image. Il l'évoque au contraire simple, ennemi de l'artifice, de l'hyperbole, allant toujours à l'essentiel et désireux de vivre une vie féconde. Brod croit à la malheureuse influence de ses obligations professionnelles qui ne lui ont pas permis de s'épanouir alors que son âme demandait une liberté complète. Mais il semble que le conflit soit plus profond, plus intérieur. Né pour la solitude, il était cependant hanté par le désir d'appartenir à une communauté et ces tendances ont déchiré sa vie. Ce dilemme tragique qu'il n'a pu résoudre ni par le mariage ni par la vie religieuse n'est pas le résultat de circonstances extérieures, mais l'expression essentielle de son être. Il a pu écrire ces phrases contradictoires : « La solitude n'apporte que des châtiments » et « plus la solitude s'épaississait plus j'étais content », sincère dans les deux cas, douloureusement sincère. Max Brod le dépeint « Le cœur triste, l'esprit gai », stimulant ses amis. Mais sa vie a été un échec, un échec conscient, je dirai presque volontaire. Il désire fonder un foyer, participer à une communauté religieuse. Mais toujours le besoin essentiel de solitude est le plus fort. Il renonce, il tombe malade. Il crée l'œuvre du solitaire et de l'inadapté. *Le Château* est le symbole de l'impossible accès à une vie sociale, professionnelle et religieuse normale. Sa mort même, à l'orée d'une vie privée enfin heureuse, manifeste son impossibilité essentielle à s'adapter au bonheur commun. C'est, malgré l'effort de Max Brod pour nous montrer un Kafka plus humain, plus simple, accessible aux joies faciles, l'impression qui domine ce livre.

FRANCINE BERIS.

●

FANTOMES VIVANTS, par FRANZ HELLENS (*Editions Lumière*).

Ces quatre nouvelles se développent dans le même climat. L'auteur nous intéresse à des personnages qui tous ont un secret et le gardent, malgré l'enquête inutile qui les cerne mais ne les découvre pas. D'où cette impression d'inachevé volontaire qui marque les caractères et le récit et donne aux nouvelles un charme profond. Comme le Diable boîteux, nous découvrons des existences bien terrées et secrètes et nous n'arrivons pas à satisfaire notre curiosité avec ce que nous apprennent leurs manifestations extérieures.

L'art de Franz Hellens est un mélange de réalisme et de poésie qui rappelle parfois le Duhamel des Salavin par le goût et le talent de dégager des choses simples et des êtres médiocres le mystère le plus émouvant et une sympathie commune pour les faibles, les ratés, ceux qui sont destinés à ne jamais pouvoir s'exprimer.

C'est ainsi qu'il décrit un autre lui-même, le sosie de sa jeunesse dont il fait son ami et qu'il aime et déteste à la fois comme on aime et déteste les illusions d'adolescent. Ce double est chargé de toute la mélancolie, la gaucherie où l'homme mûr retrouve sa jeunesse timide et rêveuse. Dans une autre nouvelle, Franz Hellens traite un thème analogue, celui de la transmission involontaire d'un père à sa fille du même rêve inexprimé. Tous deux hantés à une vingtaine d'années d'intervalle par le désir d'êtres peintres échouent dans les mêmes conditions parce qu'il leur manque l'armature qui ferait d'eux de véritables artistes, ce qui les condamne l'un après l'autre à l'échec et à l'effacement total de leur être. Enfin, la nouvelle la plus remarquable, *Le Solitaire,* se présente comme une enquête faite par l'auteur et une concierge autour d'un homme falot, taciturne, bouclé dans un secret dont ses deux amis inconnus sentent l'intensité. Ils ne parviennent pas à le découvrir malgré leurs efforts pour apprivoiser l'homme, l'atteindre dans sa carapace de solitude. La mort le prend sans qu'il ait rien révélé. Cette nouvelle est un chef-d'œuvre. Avec des moyens très simples une sensibilité discrète, une accumulation de détails authentiques, l'auteur nous fait approcher de cet homme jusqu'à sentir sa présence physique et nous laisse finalement, le souffle court, sur l'impression angoissante du mystère incommunicable des êtres.

F. B.

●

FEUILLES DE FRESNES, par Gabriel Audisio (*Editions de Minuit*).

Le régime de la détention dans les prisons allemandes était une séquestration totale dont il n'y avait guère d'exemple jusqu'ici. J'en ai cependant, pour ma part, beaucoup moins souffert que je ne l'avais appréhendé. Le livre d'Audisio me confirme que cette expérience, pour ceux qui ont eu la chance d'en revenir assez tôt et libres, a eu son bon côté. Il est certain que tous en ont été marqués, mais ils n'en ont pas été diminués.

Car la complaisance du prisonnier envers le supplice qu'il endure, — l'orgueil avilissant et faux de la douleur — ne semble pas avoir été monnaie courante. C'est au contraire d'un véritable accroissement de soi-même que l'homme démuni a tiré son réconfort. Tout ce qui ne le fait pas mourir le rend plus fort. selon le mot de Nietzsche. Il y a contre le dénuement une lutte qui le révèle à lui-même : c'est en ne se nourrissant plus que de soi qu'il se découvre inépuisable.

L'ouvrage d'Audisio veut être strictement le témoignage d'un écrivain, et il est vrai que seul un écrivain pouvait l'écrire. Pourtant, ouvrier ou intellectuel, je pense que nul parmi nos

compagnons de captivité ne récusera cette démarche d'un esprit résolu à sauvegarder en lui la dignité humaine. C'est la matière littéraire dont Audisio a fait son aliment, qui lui est personnelle : j'admire notamment cette mémoire de poète dont on s'étonnera peut-être qu'elle me paraisse étrange. Mais sa volonté et sa méthode d'accomplissement rencontrent ce qui fut chez tous une instinctive réaction de défense, quand chez l'être le plus inculte la pensée se fut mise en mouvement, parce qu'elle devenait le seul recours et souvent pour rejoindre les sources les plus pures de la poésie. Je sais, par exemple, quelles bouleversantes images sont venues dans les nuits de Fresnes visiter ceux qui vivaient auprès de moi.

Le livre d'Audisio est aussi d'un moraliste. L'écrivain ne fait alors qu'exprimer, mieux qu'ils n'auraient su le faire, ce que tous ont pensé. Sa grandeur lui vient précisément de cette absence d'ambition quant au dessein qu'il avoue. Il sait qu'il ne faut parler au nom de personne, qu'il n'y a de véritable modestie qu'à parler de soi et qu'à le bien faire une œuvre à toutes les chances de se dépasser. Il tenait à confirmer à Audisio que son livre est vrai. Enfin, ce témoignage d'un homme sur lui-même témoigne de la grandeur de l'homme.

RENÉ LACÔTE.

●

RETOUR PAR L'U. R. S. S., par JEAN BRILHAC (*Calmann-Lévy*).

Dans ces pages retraçant l'odyssée des 186 prisonniers évadés qui, par la Pologne et la Russie, ont rejoint l'Angleterre sous la direction du commandant Billotte, Jean Brilhac a su fondre son drame particulier dans l'aventure collective et a ainsi donné une hauteur de ton inaccoutumé et exemplaire à ces récits d'évasion.

Jamais il ne recherche l'effet facile d'un journal de captivité trop subjectif, il fuit l'attendrissement, et se borne à tenir sa place dans une aventure héroïque, aventure qu'il narre dans un style dépouillé, objectif, mais sans sécheresse, car il s'humanise constamment d'humour, de poésie et de pittoresque.

Il se dégage de ces belles pages une impression de courage allègre, d'humanité et, en même temps, de haute exigence spirituelle.

FRANCINE BERIS.

●

EDUCATION EUROPENNE, par ROMAIN GARY (*Calmann-Lévy*).

Enfin, un ouvrage aux personnages simples, élémentaires à force de simplicité, et un peu raides, comme les santons stylisés de nos crèches. Dobransky l'étudiant, Krylenko le fort en gueule, Zoska la prostituée, Moniek le violoniste, tous hôtes du maquis polonais, plus préoccupés du froid ou de la faim que de

leurs états d'âme. Grands à cause de leur simplicité. Et situés en quelques traits sur un fond de forêts et de neiges, où la présence de l'ennemi introduit une tension continue.

Gary, dit-on, n'a pas vécu les scènes qu'il nous décrit. Miracle de la transposition. Ce sont ses camarades aviateurs, Français ou Anglais, qui ont servi de modèle à ses partisans polonais, d'où l'on pourrait déduire que les hommes, dans le combat, atteignent à un universel dont les conditions de races ou de milieu ne peuvent rendre compte. L'auteur a su dégager cet universel sans que ses personnages y perdent leur couleur, leur animation.

Un roman que l'on lit d'un seul trait. Qui laisse peut-être une sensation de trop bref, d'inachevé. Mais Gary ne fait que débuter. Et je ne suis pas près d'oublier la fraîche peinture des amours de Janek et de Zoska, la mort d'Augustin Schröder, et ces curieux passages lyriques qui coupent le récit et dont l'un, *La Bonne Neige,* est à lui seul un petit chef-d'œuvre.

Un mot encore : les livres de guerre satisfont rarement ; c'est là un genre difficile. Le plaisir que nous apporte celui-ci est sans doute dû à ce que, plus qu'un documentaire, il est un hommage : hommage à l'homme en lutte pour sa liberté. Les valeurs d'exaltation, d'enthousiasme, ont encore un sens. Il est bon que, de temps en temps, les littérateurs s'en souviennent.

J. L.

●

L'ART DE LA FUGUE, par JEAN LAMBERT (*Gallimard*).

Un jeune homme, tout proche de la solitude et de l'anxiété d'une enfance rêveuse parmi trop de jouets brisés et de tendresse gaspillée au long d'un ennui de dimanches, après quelques voyages et quelques vagues aventures ou images d'aventures, décide, une fois, de parcourir jusqu'au bout le labyrinthe à la porte duquel un destin malicieux l'a amené. Pour une jeune fille aperçue dans le café d'un village étranger, pour une jeune fille qui ne *pouvait* être ni paraître à ce point différente de beaucoup d'autres, ce héros se fera valet de ferme jusqu'à la réalisation de son désir, au terme de lentes mais peu probables approches. On s'étonne heureusement d'un tel romantisme qui n'appartient pas à notre temps trop pauvre et qu'éclaire l'influence d'une connaissance éprise et précieuse de la littérature allemande. S'il arrive que le ton juste de confidence du livre rappelle Loti, plus d'une fois l'ambiance de l'émotion évoque, quoique d'assez loin, la sensibilité extraordinaire de Rilke. Car le vent de la Fable mêlera son chant lent et grave aux musiques rapides de maintes pages.

C'est à sa jeunesse évidente que l'auteur est redevable des mérites et des défauts d'une œuvre par endroits trop intéressante pour qu'on n'y doive regretter nombre d'imperfections. Ainsi, à côté de passages non rares d'une analyse très remarquable (dont la clairvoyance fait penser aussi à celle de Gide), et par une diversion que nul sagement n'eût souhaitée, s'éten-

dent de longues et inutiles descriptions, tout épisodiques et hétérogènes, qui forment un contraste d'autant plus sensible avec les lignes de savante analyse louées plus haut, qu'elles tendent parfois non sans dommage à noyer dans leur profusion. Cette inégalité de la pensée s'aggrave de celle de la langue, heurtée de maladresses que l'on prendrait facilement pour des fautes de goût. Si l'on regrette que l'expression desserve souvent, de cette manière, la conscience pénétrante et qu'elle la limite exagérément, il convient d'admirer un tact inhabituel dans la vie et les écrits contemporains, toutes les fois, peu nombreuses d'ailleurs, qu'il est question directement de l'héroïne, dont une discrétion jalouse taira même le nom.

L'Art de la Fugue (qui ne satisfait pas mon goût des titres) incontestablement souffre de ces manques. Plus généralement, la vraisemblance du sentiment — la seule nécessaire mais aussi la plus exigeante — est compromise longtemps par un excès d'assurance qui dissone dans l'harmonie simple du livre (cette simplicité d'harmonie rendant d'autant plus sensible la dissonance) et qui surprend, même chez un jeune homme *de bonne famille,* si orgueilleux et égoïste que nous puissions l'imaginer, au lendemain d'une existence trop vide d'enfant gâté ; le doute ne sera introduit que très tard et sous la figure d'une brève crise surtout de colère qui le réduit sans avantage à trop peu, le récit se trouvant être ainsi privé visiblement d'une ressource importante. Le caractère de volonté optimiste et de sûreté de soi s'accorde mieux avec une longue intimité manifeste de la vie à la campagne, intimité qui n'est pas cependant sans admettre quelque chose de la vague mélancolie des vacances de citadins. Et si le roman, après nulle intrigue véritable, se termine favorablement, cette réussite sera avouée comme à voix basse et à regret, avec des paroles de fuite...

JEAN-MARIE COUISSINIER.

LES ESSAIS

LA COMMUNION DES FORTS, par Roger Caillois (*Editions du Sagittaire*).

C'est un livre très riche, plein d'idées fortes et précieuses, auquel il ne manque qu'un fil conducteur un peu serré. Les trois parties du livre semblent se suffire à elles-mêmes, leur lien n'apparaît qu'à une étude très approfondie. Alors l'idée maîtresse éclaire l'un par l'autre des textes distincts, en apparence seulement, sous leurs déguisements symboliques, et centrés successivement sur : la puissance fascinatrice et magique des mythes sociaux, la nécessité morale de s'en évader par des moyens purement rationnels, l'exercice d'une intelligence lucide et d'une volonté sévère, enfin l'esquisse d'une « compagnie » d'hommes détachés de tout lien social, et vraiment purs.

Ce livre qui fait appel aux vertus les plus rares et les plus hautes, n'est cependant pas un manuel d'éducation de la volonté. Il est riche d'images et de symboles brillants. C'est par le mythe du bourreau que Caillois nous fait sentir l'emprise de la société, la sombre magie qui transfigure un individu quelconque en personnage fantastique et damné, bouc émissaire des crimes de ses semblables. Cette force magique, Caillois la retrouve dans la table de jeu, l'amour malheureux, la guerre, tout ce qui semble destin inéluctable, alors que « le destin n'existe que pour celui qui s'y abandonne ». Caillois renouvelle la tentative de Descartes pour se libérer des forces irrationnelles, par l'ascèse de l'intelligence et de la volonté. Il est aussi l'héritier de Gide lorsqu'il nous demande de « ne pas utiliser les pentes, mais de les remonter toujours », et surtout de Valéry qui est le témoin de tout le livre et qui eût aimé ceci : « On ne doit pas attendre de l'éclair une clarté qui permette la contemplation ». Ne nous étonnons pas que Caillois, comme Valéry, repousse tout ce qui naît de l'intuition, de l'imagination non contrôlée, du sentiment. Romantisme et surréalisme le choquent au même titre. Il n'y voit qu'abandon aux instincts, troubles, laisser-aller. Peut-être confond-il trop volontiers le point de vue moral, reprenant ainsi la doctrine classique. Cette attitude rigide surprend et séduit dans l'effervescence désordonnée de l'esthétique et de la morale modernes. Elle évoque ces fleurs que Caillois aime : ces lys hautains, aux lignes pures et sévères, au parfum secret.

Ce qu'il exige de nous, ces vertus d'aridité, de contrôle, de conscience aiguë, nous sont nécessaires. Peut-être donnent-elles à l'âme, en effet, ses « extrêmes bonheurs ». Je crois cependant que dans un air aussi raréfié, si pur soit-il, certains tempéraments d'artistes se stériliseraient totalement et ni l'art, ni la morale, n'y gagneraient rien. En fait, Caillois est dominé par le problème du clerc, témoin du juste et de l'injuste. Dans un dernier chapitre, il évoque cette nouvelle « Compagnie de Jésus » qu'il voudrait voir se lever, sans liens avec le monde, pourvue

des qualités les plus hautes, les plus rares, des âmes solitaires et fortes. Mais à quoi s'accrocheront-elles, ces âmes solitaires, vers quel Dieu, quel idéal humain ou social tendront-elles leur soif de pureté, si elles ne veulent pas se vouer à la stérilité, ou s'émousser dans la pure contemplation ? C'est à cette question que Caillois doit maintenant nous répondre.

FRANCINE BERIS.

●

SAGESSE DE L'EAU, par CHARLES MAURON (*Robert Laffont*).

Rares sont les livres qui sont comme une présence vivante et bienfaisante. *Sagesse de l'eau* est un de ces livres. On en termine la lecture comme on quitte un être rayonnant de simplicité et de grâce, au sens divin. On en est intérieurement modifié pour longtemps.

C'est un livre philosophique ; c'est aussi un poème à la gloire de l'eau et de la vie érémitique que l'auteur unit sous le même signe de la pureté et de la transparence.

Donc, deux parties différentes d'esprit et de forme. Dans la première partie, le Miroir, Mauron expose sa conception de la psyché humaine. Il distingue trois plans de vie : le plan de l'instinct animal, le plan social, le plan de la vie contemplative. Les deux extrêmes, symétriques, se répondent par rapport au plan médian qui joue le rôle de miroir. Cette division tripartite n'est pas tellement nouvelle. Ce qui est original, c'est la correspondance que Mauron établit entre le plan inférieur et le plan supérieur, l'inconscient des psychanalystes qui plonge dans les bas-fonds de l'instinct et l'inconscient supérieur où se manifeste l'unité de l'esprit et de la grâce. Le plan médian-miroir est celui de la conscience, de la vie sociale, du langage, de ce que Bergson appelle moi superficiel par opposition au moi profond, plan où tant d'êtres trouvent leur épanouissement. Seuls quelques élus, les mystiques, les artistes, les savants, savent s'en évader et atteindre le plan du détachement, de la fluidité, où tout est possible. Notre vie s'écoule sur le plan moyen dont nous nous délivrons cependant dans le rêve, le recueillement, la vie intérieure. Ainsi, la vie active, sociale, nous absorbe un temps, entre deux solitudes, deux silences, deux passivités essentielles, celles de la vie animale et celles de la vie spirituelle.

Dans la deuxième partie du livre, la plus vibrante et poétique, Mauron applique sa théorie à un exemple concret : le symbole de l'eau dans notre vie psychique, son rôle, sa signification, son équivalent humain et spirituel.

Sur le plan inférieur, il accepte les explications des psychanalystes : mythes de la fécondation, de la mère et de la mort.

Sur le plan social : l'aventure, le voyage, sont associés à l'image de l'eau qui court, qui s'évade.

Sur le plan spirituel enfin, elle est le symbole de la transparence, de la pureté, de la fluidité. C'est l'eau, non plus chargée des lourds symboles biologiques, mais, au contraire, l'eau vive,

limpide, détachée des contacts impurs, capable de prendre n'importe quelle forme. Mauron y voit le symbole suprême et parfait de notre vie spirituelle qui doit tendre à la même pureté. Si les grands mystiques, les vrais ermites, renoncent au monde, à ses spécifications sensibles, ce n'est pas pour prendre une autre forme figée. C'est pour être parfaitement disponibles. Leur grande vertu, la plus haute, c'est donc le détachement intellectuel autant que matériel. Il faut renoncer aux idées toutes faites, au confort moral aussi bien qu'à sa maison, à son travail, à ses affections. Et où trouver symbole plus exaltant de cette purification, de ce détachement que dans l'eau, qu'elle soit source vive, lac profond, mer scintillante, partie essentielle d'un paysage dont peu à peu l'ermite devient le génie familier.

D'admirables poèmes font au texte un accompagnement musical qui accorde plus poétiquement encore le chant de l'ermite au chant de l'eau.

F. B.

●

LA GRANDE CLARTE DU MOYEN-AGE, par GUSTAVE COHEN (*Gallimard*).

Dans les jours tragiques et douloureux de naguère, ce livre a été, de la part de son auteur, un acte de foi et d'espérance. Paru d'abord aux Etats-Unis en 1943, il est un des nombreux témoignages de confiance dans les destinées de notre pays, et non des moins lourds de sens. Le titre en est assez éloquent : M. Cohen s'est proposé de détruire l'absurde légende, encore trop souvent accréditée, d'obscurité et d'obscurantisme tout à la fois, qui dénature quelques-uns de nos siècles les plus resplendissants. Son petit volume fait rayonner, dans ses deux cents pages à peine, toute l'intense clarté de notre moyen âge français qui éclaire des feux les plus purs, et pendant des siècles, l'Occident tout entier. Car le moyen âge est lumière, il est amour, il est joie et foi, aussi bien dans l'effervescence de ses genèses que dans l'apothéose de ses créations.

Gustave Cohen nous conte d'abord la naissance du français et de la littérature française, invention d'une métrique, syllabique et non plus accentuelle, apparition des grands poèmes religieux. Les considérations sur le siècle des genèses (1050-1150), démêlent les influences celtique, germanique, judéo-arabe en particulier, dont l'importance est justement soulignée ; elles nous retracent la naissance des chansons de geste dont l'inspiration, beaucoup plus variée qu'on ne l'a dit, n'est pas uniformément sublime, celle du théâtre religieux (le drame sortant de la liturgie), celle du lyrisme provençal. Nous voici à ce que M. Cohen appelle à juste titre « la seconde Renaissance », à cette deuxième moitié du XIIe siècle où la connaissance des poètes antiques — Virgile et Ovide surtout — fut si poussée, où triomphèrent l'amour courtois et le culte de la femme. L'amour devient un véritable code moral, la dame est l'inspiratrice de toute vertu et

de toute prouesse, le chevalier s'exalte en un perpétuel acte d'adoration. On ne sait plus, dans cette mystique amoureuse — héritée des Provençaux — si l'amour chanté par le poète ou mis en œuvre par le romancier est d'essence humaine ou divine, si l'on a affaire à une prière mystique ou à une lamentation amoureuse ; et ce raffinement enchantera le monde pendant plusieurs siècles, puisqu'on le trouve chez Pétrarque et jusque chez Ronsard. Puis c'est le grand siècle, le XIII[e], où s'épanouit la cathédrale, où la prose avec le corpus du *Lancelot-Graal* déroule les « pulcherrimae ambages », dont parle Dante, siècle des premières Universités (Paris, Montpellier, Toulouse), siècle où s'affirment des tendances naturalistes, siècle des Sommes, du *Roman de la Rose, de Jean de Meun,* au grand ouvrage de Saint-Thomas, et des premières œuvres du théâtre comique : *Jeu de Saint-Nicolas, Jeu de la Feuillée, Jeu de Robin et de Marion,* qui est notre premier opéra-comique. Le XIV[e] siècle voit poindre les premières moralités et les premiers miracles, aube des prochaines grandes Passions ; il est une ère de traducteurs et de glossateurs, nullement négligeable, mais époque de transition qui nous amène au complexe et foisonnant XV[e] siècle, mystique et réaliste à la fois, tout bigarré des foules qui se pressent pour ouïr le drame par excellence, celui de la Passion ; le théâtre comique se développe (qu'on songe au chef-d'œuvre de *Pathelin*), la prose se perfectionne, Villon écrit ses vers âpres et tragiques, Villon, le premier poète au sens actuel du mot, puisque tout entier il s'engage dans son œuvre. Epoque qui prépare sans solution de continuité la grande Renaissance du XVI[e] siècle, car celle-ci sur plus d'un point perpétue la tradition médiévale.

Telle est la promenade que nous faisons, sans perte de temps, sans hâte essoufflante non plus, dans les premiers âges de notre littérature, sous la conduite du plus sûr des guides. Mais, par bonheur pour nous, l'ambition de M. Cohen ne se borne pas au fait littéraire. C'est en même temps la philosophie, les arts (je signale de très belles pages sur la cathédrale), leur évolution respective, le progrès des techniques, le renouvellement des moyens d'expression, et par delà toute une histoire succincte et suggestive de la pensée et de la sensibilité françaises (et européennes) qu'il fait défiler sous nos yeux. Sa concision n'est jamais sécheresse, elle évite aussi bien les mornes lignes d'œuvres, toujours à craindre dans ces sortes d'ouvrages, que les considérations qui ne s'étayent sur rien de concret. Ici le panorama se laisse saisir dans son ensemble ; mais l'œil sait où se poser et l'esprit où se reposer dans les vastes étendues déroulées. Le plaisir qu'on prend à parcourir le livre vient aussi de ce que l'auteur domine son érudition, en fait le support solide de ses aperçus, sans les en changer. Alerte et comme en se jouant, il fait surgir la figure véritable de ces siècles encore trop mal connus du grand public aujourd'hui. Est-il besoin de rappeler ici d'autres ouvrages de M. Cohen, son *Art du moyen âge et la civilisation française. La civilisation occidentale au moyen âge, La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident,* où il fait preuve des mêmes qualités ?

ALEXANDRE MICHA.

EN LISANT DICKENS, par ALAIN (*Gallimard*).

Transplantée sur le « coteau pierreux » des propos où le lecteur s'essoufle un peu, l'œuvre de Dickens nous apparaît sous un jour assez déconcertant. Dickens vu par Alain, c'est comme un beau livre d'images commenté par un moraliste, — et un poète. Sous le regard de notre grave, subtil, mais un peu pesant philosophe, le merveilleux livre d'images devient une comédie humaine (une « géographie humaine ») cependant que les touchantes ou terrifiantes histoires, mais enfantines, dont nous avions appris à sourire, deviennent un grand poème romanesque. Pickwick pâlit devant Barnabé Rudge, la petite Dorrit, l'ami commun; Dickens devient une sorte de Balzac, plus carricatural, et plus poétique. Et nous pourrons à notre tour, nous permettre de sourire des vérités humaines trop explicites que l'auteur veut découvrir dans le personnage de Mrs Gamp, dans Micawber ou dans les amours de Steerforth. D'autres souriront en le voyant prendre trop au sérieux la poésie d'atmosphère de Dickens, souvent si proche du mélo, et parfois niaisement sentimentale.

C'est qu'Alain, comme tout Français ignorant de l'Angleterre (« je n'ai pas vu Londres » écrit-il avec une pointe de coquetterie) n'a pas le sens de l'humour, ni d'une certaine puérilité qui n'est pas le moindre charme des contes (et l'œuvre de Dickens, de l'aveu d'Alain, n'est-elle pas tout entière un conte de Noël ?) Au souffle de l'esprit, le léger humour britannique se dessèche, se dépouille de cette buée sentimentale qui rend inoffensives ses caricatures les plus énormes, en les rendant vraisemblables, devient comédie, satire. Quant à l'atmosphère-Dickens, le Français romanesque ne voit pas assez que le mélo et la sentimentalité y sont tout pénétrés d'humour et d'une naïveté charmante, jusque dans les parties les plus balzaciennes (comparer la pension Todger et la maison Vauquer), c'est cela qui en fait le prix. Nous tendons nos filets trop hauts.

Toutes réserves faites, quel sens merveilleux du réel et de la poésie du réel dans Alain. Et quels traits justes, à côté de quelques-uns forcés, sur le monde-Dickens (la satire politique et sociale, la femme, le mariage et l'amour, etc...) Surtout, nul ne sait comme Alain nous donner l'impression que des héros de roman ne sont pas seulement des être imaginaires, qu'on les rencontre dans la vie et qu'il vit en leur compagnie. C'est qu'il connaît le secret de leur réalité. Son Dickens, comme la plupart de ses œuvres, est aussi une étude sur les rapports du réel et de l'imaginaire, d'où il ressort que le réel n'existe, ou n'intéresse que par la puissance de l'imagination, laquelle est un « effet des sentiments ». Le réalisme des photographies ou des inventaires est plat. Le réel n'intéresse, et n'existe, dans un livre, qu'autant qu'il est en harmonie avec le romanesque, qu'il est la « représentation » des sentiments (1).

---

(1) J'ajoute pour les modernes dont Alain ne se préoccupe pas : ou en dissonance avec les sentiments. La négation même du romanesque n'intéresse qu'autant qu'elle est une manière d'évoquer un autre romanesque encore plus intérieur. Cf les Américains.

En harmonie avec ses drames sombres, Dickens compose « une couleur de réalité » qui est en même temps une « couleur de rêve ». Les brouillards et les fumées de Londres, la Tamise, forment un chaos « où la moindre esquisse se tordra comme une corde au feu ». C'est alors que naissent du brouillard ces « clowns » ou ces « monstres » qui ne ressemblent à personne et qui ressemblent à tous ; c'est alors que sous leurs pas la maison « s'ouvre » et la ville « se creuse ». Alors un monde est « cousu ». Un monde romanesque existe.

CHRISTIAN PONS.

●

VINGT MOIS A AUSCHWITZ, de Pelagia Lewinska (*Nagel*).

Charles Eubé dit dans sa préface : « L'Humanité tout entière a été à Auschwitz. » C'est dans cet esprit qu'il faut lire ce livre. D'une façon ou d'une autre, notre responsabilité est engagée dans l'existence même de ce camp et dans les conséquences qui en découleront. Il n'est pas possible de penser autrement après avoir lu ce témoignage d'une objectivité terrible. Le sang-froid de Mme Lewinska ne se communique pas au lecteur qui ressent un horrible sentiment de malaise et de honte. Avoir été contemporain de cela et avoir pu poursuivre sa vie... Laissons sortir de ce livre les affreuses images : l'énorme camp cerné de fils électriques où s'accrochaient les cadavres, les files de détenues qu'on faisait lentement mourir, sous la pluie, sous la neige, accablées de travaux épuisants, pas nourries, entassées, la nuit, les unes sur les autres, dans des loques « tissées de poux », sans un seul moment de détente, de solitude, sélectionnées régulièrement pour la chambre à gaz. Et par dessus tout, par dessus la dégradation, la consomption lente des corps, l'avilissement des âmes, l'appel constant à la lâcheté, à la dénonciation. Voilà le péché impardonnable des Allemands : la perversion volontaires des esprits. Mais Mme Lewinska ajoute que certaines détenues ont connu le plus grand triomphe, celui de ne jamais s'abandonner. Nous pensons à tous les caractères moyens, aux faibles qui ont sombré dans un avilissement sur tous les plans et dans le mal sans rémission : la lâcheté.

FRANCINE BERIS.

●

LA MORALE INTERNATIONALE, par Nicolas Politis (Paris. *La Maison du Livre Français*).

Au milieu du chaos dans lequel le monde se débat, la pensée des juristes aussi bien que des philosophes, se tourne avec angoisse vers la mise à jour d'une morale internationale capable d'en éviter le retour après en avoir corrigé les effets. Mais il y a deux façons de la concevoir : une morale internationale existe-t-elle en fait, c'est-à-dire un minimum de principes régis-

sant les rapports entre nations et universellement acceptés comme tels ? Ou bien, en l'absence de cette unanimité requise pour son efficacité, faut-il que les personnalités les plus qualifiées exposent leurs propres vues et s'efforcent de les faire prévaloir ? C'est cette seconde solution que nous offre le livre posthume de Nicolas Politis, dont le rôle à Athènes, à Paris et à Genève, est dans toutes les mémoires. Cet ouvrage, tout chargé d'une expérience et d'une sincérité totales, nous livre le meilleur de la pensée de son auteur. Parfaitement conscient des divergences morales qui ont contribué à provoquer l'impardonnable conflit, ce fils de la Grèce nous propose d'en appeler aux lois non écrites, celles auprès desquelles « Antigone cherchait son dernier refuge contre l'odieux arbitraire de « Créon, qui la veut condamner à être enterrée vivante pour « avoir, au mépris de son interdiction, assuré une sépulture à « son frère Polynice. »

Et c'est ici tout le problème de la conscience collective qui se trouve posé. Quand Politis nous indique que les principales règles de la morale internationale sont la loyauté, la modérаration, l'entr'aide, le respect mutuel, l'esprit de justice, la solidarité, j'entends bien que sa conscience personnelle le met par elles en communion avec tous les esprits de même qualité ; mais est-il bien sûr que ces mêmes règles s'imposent à toutes les consciences collectives ? Et n'avons-nous pas entendu prétendre, au nom de peuples entiers, que la loyauté, l'entr'aide ou le respect mutuel n'avaient pas à dépasser le cadre des frontières, que l'esprit de justice et la solidarité étaient de vaines abstractions et que la modération était l'apanage des faibles ? Et n'est-ce pas alors un antagonisme moral qui s'ajoute aux autres ?

Si c'est la lutte, acceptons-la, sans défaillance et sachons gré à la mémoire de Nicolas Politis de nous avoir, par son testament, légué nos meilleures armes en fortifiant en nous la conscience clairvoyante de notre mission dans le monde.

HENRI URTIN.

VARIETES

L'EMINENCE GRISE, par ALDOUS HUXLEY (*Charlot*).

Ce livre, si différent des autres ouvrages de Huxley, surtout des plus fameux, marque l'évolution de cette grande intelligence qui semble bien être parvenue à un stade supérieur. L'orientation de cet esprit éminemment critique vers un spiritualisme susceptible de l'apaiser, n'étonnera pas le lecteur assidu de Huxley.

Nous savions bien qu'il n'était pas satisfait de son univers, de ce monde d'intellectuels et d'oisifs, souvent supérieurement doués mais désaxés, jetés dans le monde comme par erreur et se jouant de tout. Le dilettantisme de Huxley était sensible aussi dans son style, sa manière, ses procédés : bouleversement de la chronologie, impressionisme, papillotement de la phrase, des mots, dispersion des actes et de l'esprit. Toute son œuvre passée reflétait cette brisure de l'homme moderne, trop cérébral, coupé de ses sources vives, coupé de l'instinct, du sentiment, de la vie. Cette insatisfaction, nous la ressentions bien aussi, après l'avoir lu, et dieu sait si nous l'aimions, justement parce qu'il reflétait si bien notre propre inquiétude.

Dans *l'Eminence Grise*, étude historique, il est facile de déceler la transformation de Huxley. S'il s'est tant intéressé au Père Joseph c'est que celui-ci est écartelé entre deux tendances profondément antagonistes : ses admirables dons mystiques et son prodigieux talent politique, conflit tragique s'il en fut. Entre les distractions du monde et la vie de l'esprit, le Père Joseph n'a pas su choisir.

Or, si surprenant que cela puisse paraître à ceux qui ne voient en Huxley qu'un grand sceptique souriant et amoureux du paradoxe, il semble bien que, lui, ait choisi.

Revenons au livre. Il est extrêmement prenant. Huxley qui sympathise avec cette effervescence mystique du début du XVII[e] siècle, la fait revivre avec bonheur. Son premier chapitre où il décrit le Père Joseph en route pour Rome, déjà un peu déchiré entre le désir de faire oraison et le souci de sa mission, est d'un grand romancier et d'un grand historien. Dès ce moment, le Père Joseph n'est plus la froide image de nos livres d'histoire. C'est un être vivant, une âme vivante et tourmentée.

Avec sa pénétration habituelle de romancier philosophe et homme de science, Huxley évoque la vocation juvénile de cette âme si forte, ambitieuse d'abord d'atteindre l'essentiel : la vie de l'esprit, la contemplation ; puis succombant peu à peu à l'autre tentation : les affaires politiques de son temps, aux côtés de Richelieu. Huxley nous montre qu'il n'est pas de partage possible, pas de compromis. Engagée dans les affaires publiques, l'âme sombre, si douée fût-elle par ailleurs. Le Père Joseph a sacrifié le meilleur de lui-même pour une œuvre politique périssable, in-

définiment féconde en souffrances et en haine. Alors qu'une vie de contemplatif et de saint est un exemple pour l'éternité.

Mais il a préféré être le machiavélique « Tenebroso-Cavernoso » plutôt qu'Ezéchiel, l'inspiré — car tels étaient les surnoms que lui donnait volontiers Richelieu.

C'est donc en drame spirituel que Huxley a traité cette biographie et la réussite est admirable. Huxley est trop de notre époque pour ne pas en faire le drame de beaucoup de consciences modernes. Et il est bien près de nous dire, ainsi que beaucoup de mystiques et surtout les mystiques indous : « Détournez-vous de ce monde infernal et sachez vivre en vous-même afin d'y trouver la sincérité et l'unité ».

FRANCINE BÉRIS.

●

PETIT MUSEE DE LA CURIOSITE PHOTOGRAPHIQUE, présenté par LOUIS CHERONNET (*Editions Tel*).

Il n'y a guère plus de vingt ans que la photographie a conquis droit de cité parmi les Arts.

Avec les surréalistes, on commença de comprendre que le contenu poétique des êtres et des choses pouvait nous être révélé en quelque sorte à l'état natif et sans que l'artiste intervint autrement que par le jeu des angles et de la lumière.. L'objectif devenait ainsi une sorte d'œil poétique interceptant notre plate vision de la nature. Depuis, le développement et les perfectionnements du cinéma, servis par d'immenses progrès dans le domaine de l'optique et de la chimie photographique, ont mis en évidence toutes les ressources artistiques de la photographie. Ainsi, depuis les premiers daguerréotypes jusqu'aux images d'un film comme « Le Baron Fantôme », par exemple (en passant par la « photo d'art » et les procédés dits d'interprétation des Puyo, Demachy et de leurs émules) bien du chemin a été parcouru.

Dans son album où il a réuni quelque deux cents photos, M. Louis Chéronnet n'a pas eu la prétention de nous présenter une rétrospective de la photographie. Son dessein est plus modeste et plus vivant aussi. Les épreuves qu'il nous offre choisies avec éclectisme et fantaisie, nous restituent plutôt les goûts, les mœurs, le caractère d'une époque qui fut bien la plus baroque qu'on puisse imaginer : celle qui va du dernier tiers du siècle dernier aux années qui précédèrent la guerre de 1914. Tous les aspects de l' « art » photographique d'alors y sont présentés avec goût et humour aussi.

J. C.

ORIENT-OCCIDENT

•

CHANTS DU DRAGON D'OR, par TRAN VAN TUNG (*Editions J. Susse*). — **L'ANNAM, PAYS DU REVE ET DE LA POESIE,** par TRAN VAN TUNG (*Editions J. Susse*). — **POESIE D'EXTREME-ORIENT,** par TRAN VAN TUNG (*Grasset*).

M. Tran Van Tung est l'auteur d'une œuvre déjà abondante. Il est lauréat de l'Académie, et *prix de l'Empire.* On aurait pu s'attendre à ce qu'il nous introduisit à une réalité humaine précise et qu'il ne donnât pas dans le travers commun de l'exotisme. On trouve dans ses *Chants du Dragon d'Or* (le Dragon d'or, c'est l'auteur, je pense) des vers comme ceux-ci, sur une inconnue :

« Elle est venue
Je ne sais d'où
Elle est partie
Je ne sais où... »

Il y manque la musique de M. Tino Rossi.

C'est dans le même esprit qu'il entend nous faire connaître l'âme et l'histoire de son pays, dans l'*Annam, pays du rêve et de la poésie !* Il s'agit ici du pays qui, établi au Tonkin s'est ensuite étendu jusqu'en Cochinchine, auquel nous reportent les événements actuels, et non de la division administrative artificiellement appelée l'*Annam* par nos manuels de géographie..

Ce qui est grave, c'est que M. Tran Van Tung nous présente les *Poésies d'Extrême-Orient.* Dans un volume de 200 pages sont réunies en vrac, liées par un commentaire désarmant ; les poèmes de la Chine, de l'Annam, du Japon, de l'Inde, du Cambodge, du Laos, et, on se demande pourquoi, de l'Iran et de l'Arabie, dont on n'ignore pas certainement les relations avec l'Extrême-Orient. On voudrait quelques dates qui situent les œuvres historiques, des notes qui les replacent dans leur univers culturel. On ne trouve rien de tout cela. On le regrette d'autant plus que dans les domaines déjà explorés on voit tout de même l'importance de la poésie lyrique de la Chine des Tang, celle des poèmes métaphysiques de l'Inde, et que dans les domaines inexplorés de l'Annam, du Cambodge et du Laos, il y a tout de même beaucoup de choses intéressantes et précises à dire. Le problème de la traduction enfin, quand il s'agit d'univers linguistiques très différents, pose des problèmes qu'on voudrait que l'auteur soupçonnât au moins. On croit souvent traduire une pensée quand on n'a traduit que certains modes particuliers du langage. De ce *pittoresque,* il faut se garder.

CONTES KHMERS, par G.-H. MONOD (feuilles de l'Inde, n° 9) (*Publications Chitra*)

Si l'Annam relève de la civilisation chinoise, le Cambodge est un avant-poste de l'Inde au cœur de l'Indochine. Les *Contes Khmers* réunis et traduits avec une probité sensible par M. G. H. Monod rejoignent les mythes de l'Inde, ou les légendes boud-dhiques, dont nous avons ici les versions cambodgiennes, ou se rapportent à une tradition populaire qui semble avoir une signification historique. Il s'agirait de savoir quelles sont leurs relations exactes avec les mythes hindous et avec l'histoire du Cambodge. On eût aimé que M. Monod nous donnât des précisions là-dessus et pût orienter des recherches.

Tels qu'ils sont, ces contes ont la naïveté, la simplicité et la profondeur intéressantes des mythes. Ils montrent une grande fraternité des hommes et des bêtes. On y voit un lièvre fort intelligent et fort rusé qui est toujours l'avocat du faible contre le fort, et qui pourrait représenter la sourde aspiration de ce peuple qui, dès le XIVe siècle a perdu sa puissance politique. On y voit un éléphant compatissant et généreux. Et aussi la générosité terrible des grandes forêts et des grands fleuves. Il faut se garder pourtant d'accentuer la naïveté de ces contes.

PIERRE DODINE.

LES IDEES

En cette fin d'année 1945, le débat sur l'existentialisme s'amplifie. Y voit-on plus clair ? Négligeons les anecdotes dont s'alimente une certaine presse de basse qualité. L'intérêt s'est accru à la suite de la publication des deux premiers volumes des *Chemins de la liberté.* D'autre part, l'annonce du premier numéro des *Temps Modernes,* la revue de Jean-Paul Sartre avait laissé espérer que l'école existentialiste — sartrienne — nous apparaîtrait enfin délimitée par des contours bien définis. Il faut avouer notre déception. Des *Temps Modernes,* nous avons goûté l'éditorial sur la littérature engagée (Sartre ayant historiquement raison) un solide article de Merleau-Ponty et des notes de Francis Ponge. La présence de Raymond Aron au sein de l'équipe nous a surpris et nous voyons mal cet essayiste sur « les chemins de la liberté ».

Revenons à l'existentialisme. Camus aurait fait dire qu'il était étranger aux préoccupations philosophiques de J.-P. Sartre. Nous nous en doutions. Si Camus aboutit à une impasse inhumaine, absolument intolérable d'où il s'évade au moyen d'un reniement de sa propre pensée, la philosophie de Sartre, comme la morale de Simone de Beauvoir s'engage sur les voies d'un humanisme encore mal formulé, sur un fond de volontarisme qui rejoint certaines thèses de Renouvier. Le vocabulaire technique ne doit pas faire illusion. L'existentialisme sartrien a peu de contacts avec celui de Kïrkegaard — que prolonge Gabriel Marcel. En a-t-il avec celui de Martin Heidegger ? Guère plus. Mais, pour porter un jugement définitif sur l'œuvre philosophique de l'auteur de *La Nausée* attendons sa théorie des valeurs, promise depuis bientôt trois ans.

Dans le n° 4 de la *Pensée,* nous relevons un remarquable article d'Henri Mougin sur Jean Cavailles, philosophe et mathématicien fusillé par les Allemands au début de 1944. Au cours de son étude H. Mougin est amené à citer un extrait de *La Vie Intellectuelle,* de février 1945. Cette revue, parlant de la philosophie française depuis 1940 s'exprime ainsi : « La philosophie française a continué son effort au cours de cette période. Elle a continué de s'exprimer sans connaître de trop lourdes entraves matérielles. On peut seulement regretter que la proportion entre les traductions des ouvrages philosophiques allemands et celles d'ouvrages philosophiques écrits en d'autres langues ait été si nettement en faveur des premiers. Mais, c'est le seul grief que l'on puisse imaginer — bien entendu à condition de se limiter strictement au domaine de l'édition des ouvrages philosophiques. Au total, un véritable effort a été fait pour assurer à la philosophie française sa liberté d'expression. Le service rendu est peut-être plus grand qu'il ne paraît de prime abord ».

On ne lit pas ces lignes sans surprise et sans un singulier malaise (malgré leur rédaction infiniment prudente). Avec Henri Mougin nous dirons que le plus sûr moyen de supprimer la pensée française était d'assassiner les penseurs français. Victor Basch, Politzer, François Cuzin, Jean Prevost, Jean Cavailles, Maurice Halbwach, Feldman, Hainchelain, Lautman, Solomon, par leur mort sous les balles nazies témoignent que la philosophie française dans la mesure où elle est engagée ne pouvait dialoguer qu'avec un adversaire décidé à la tuer. Il faut que les leçons du martyrologe chrétien des premiers siècles soient bien oubliées pour que le rédacteur de *La Vie Intellectuelle* ait pu prétendre qu'un effort avait assuré sa liberté d'expression à la philosophie française. Même dans le domaine étroit de l'édition, doit-il être nécessaire de rappeler les mises à l'index et les interdits ?

Notre siècle est politique. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les hebdomadaires « littéraires » ne puissent échapper à la nécessité de prendre parti. D'ailleurs, thèmes politiques, valeurs morales, idées directrices, (scientifiques ou philosophiques), constituent un complexe qui donne à chaque périodique une tonalité vivante et bien individualisée.

Les *Lettres Françaises* demeurent dans la ligne de la Résistance intellectuelle et plus particulièrement de la Résistance métropolitaine. Après une période de flottement, cet organe a opéré un magistral redressement et la valeur de sa collaboration la place au premier rang. Nous y goûtons particulièrement la chronique de Louis Parrot. Dans le numéro du 27, nous avons détaché l'appel pathétique de Jean Amrouche, demandant à la France de prendre en Afrique du Nord une position conforme à son génie — position qui d'ailleurs concorde avec ses intérêts lointains.

La présentation des *Etoiles* est d'une sobre élégance, Georges Sadoul et Pierre Emmanuel ont réussi à faire de l'organe officiel de l'Union des Intellectuels, un hebdomadaire vivant, nourri d'enquêtes et de chroniques bien faites. Parmi celles-ci, citons celles des docteurs Crehange et Baissette et celle de Luc Estang sur le cinéma.

Nouveau venu, *Terre des Hommes*, patronné par André Gide, rassemble une excellente collaboration. Mais dans l'ensemble, cela manque d'unité, on sent un certain flottement. De bonnes chroniques d'Alexandre Marc ; de moins bonnes d'Herbart. Dans le numéro du 27 octobre, une page sur Valéry avec quelques inédits.

Minerve représente un courant traditionnel de liberté et de classicisme.

Quant à *Carrefour*, qui avait, il y a un an, pris un assez bon départ, il semble vouloir maintenant se modeler sur ces hebdomadaires d'avant-guerre, heureusement disparus, dont la mauvaise foi systématique dans la polémique faisait tout l'attrait.

A. B. D.

COURRIER D'AILLEURS

ANGLETERRE. — Après que le *London Bulletin,* dirigé par E.-L.-T. Mesens, ait cessé de paraître, la remarquable revue d'art *Counterpoint* (1) a groupé les représentants de l'avant-garde anglaise. A côté d'études de Peter Goffin, Dennis, Senat, à côté des phantasmes de Paul Nash, des cosmogonies de Bryan Wynter et des dynamiques graffittis de Cecil Collins, l'on y trouve de nombreuses œuvres d'Eileen Agar, femme peintre se rattachant au surréalisme par des compositions semi-abstraites d'une complexe force agressive : lumineux tourbillons végétaux où se dessine en filigrane la présence troublante de silhouettes humaines. Les œuvres d'Agar semblent uniquement subir le mouvement que leur impose la vie organique, sans que le peintre parvienne (ni même ne tente) à s'appesantir sur soi-même. Prenant l'imagination *à la source de la vie,* il devient le plus objectivement possible une *machine* à transcription de l'Univers dont les réseaux aboutissent à lui. Illogique, ne tendant pas à la construction, suivant le canon traditionnel, de *chefs-d'œuvres,* la peinture d'Eileen Agar dégage une intense poésie, un sentiment de liberté totale : *L'ordre complique la vie.*

Kurt Schwitters, fondateur de *Merz,* qui fut parallèlement à Dada l'un des mouvements de libération spirituelle nés au cours de la première guerre, vit retiré dans le Westmorland, à l'écart de l'activité artistique anglaise. Esprit d'une merveilleuse agilité, il n'a cessé depuis trente ans d'aborder avec un même bonheur les plus divers domaines de l'art : peinture, poésie, sculpture, etc... Une exposition générale de ses œuvres a eu lieu en décembre 1944 à la Modern Art Gallery.

●

ETATS-UNIS. — Dans un numéro du grand magazine moderne *View,* au-dessous d'un épigraphe de Paul Eluard : « *Toi, ma patiente ma patience ma parente...* », Man Ray, qui vit maintenant à Hollywood, écrit : « Paris Day 1944 — Je vous avais juré de ne plus peindre un seul tableau, de ne plus photographier une jolie femme ni faire l'amour avec jusqu'au jour de la libération de Paris. Aujourd'hui, je *ferai* les trois. »

A la revue *VVV,* fondée par André Breton, a succédé en importance *View* (2) que dirige le poète Charles-Henri Ford. *View*

(1) Directeur Conrad Senat, 8-9 Broad Street, Oxford.
(2) View, 1 East 53rd Street, New-York, 22, N. Y.

a pris pour mot d'ordre l'affirmation de Rimbaud : « *Il faut être absolument moderne* ». Paraissant huit fois par an, ses luxueuses pages nous apportent le reflet d'un monde en pleine effervescence. Chaque numéro comprend de nombreuses reproductions, des compte-rendus d'expositions, des essais : (Le Minotaure perdu et retrouvé, par Zadkine ; Leger et la recherche de l'ordre, par J.-J. Sweeney ; Ligne et espace de l'imagination, par S.-W. Hayter ; Le spectateur érotique, par Parker Tyler, etc., etc...), des écrits littéraires en traduction : Hebdomeros de Chirico, Impressions d'Afrique de Raymond Roussel, Sur la dignité de l'homme par Picco Della Mirandola, La lampe électrique de Diogène par Nicolas Calas, Nouvelle introduction au Galet par Francis Ponge, etc...). Barry Ulanov, partisan du jazz primitif, et Lou Harrison, compositeur raffiné, se partagent les chroniques musicales. La plus récente était consacrée à Edgar Varèse, auteur de l'inoubliable *Amérique*.

Parmi les numéros spéciaux de *View*, citons celui sur les civilisations mystérieuses de l'Amérique tropicale, présenté par Paul Bowles, et celui consacré à Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp est, à coup sûr, l'une des plus valables « présences » actuelles. Le numéro spécial de *View* envisage la totalité de son œuvre picturale, depuis le *Portrait de son Père* (1910) et *Les Joueurs d'Echecs* (1911) jusqu'à l'inquiétante *Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1915-1923) en passant par *Tu m'* et en continuant par de nombreux « ready made » comme *L'Air de Paris* (1919), spéculation des plus étincellantes qui, jointe à quelques autres (Le problème de la porte, etc...) permit à Breton d'affirmer : « Notre ami Marcel Duchamp est assurément l'homme le plus intelligent, et pour beaucoup le plus gênant de cette partie du XX[e] siècle ». Ce numéro est complété par de nombreux témoignages écrits de poètes et critiques et par des hommages de peintres tels que Marx Ernst, Cornell, Florine Stettheimer, Man Ray, Matta Echaurren et surtout Yves Tanguy, ainsi que d'une cinéaste : Maya Deren.

André Breton a publié divers volumes : *Arcane* 17, qui s'inscrit dans la tradition des Vases Communiquants et de l'Amour fou ; *Fata Morgana* et un recueil complet de poèmes : *Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres*. Les éditions françaises Brentano's (3) viennent de publier le *Surréalisme et la Peinture*, illustré par 68 reproductions et augmenté de nombreux inédits : Génèse et perspective artistique du Surréalisme (déjà publié en anglais par les soins de Peggy Guggenheim), Vie légendaire de Max Ernst, Matta, Donati, Arshil Gorky, etc...

Hémisphères, dirigé par Ivan Goll, se présente comme une revue franco-américaine de poésie. Un texte d'Henry Miller, *Vive la France*, publié en 1943, prouve par son seul titre qu'*Hémisphères* a su créer mieux qu'un lien poétique. Les premiers numéros sont dominés par les poèmes d'Aimé Cesaire : « *Et voici passer — vers les sûres nécropoles du couchant — les soleils, les pluies, les galaxies — fondues en fraternel magma. Et voici la terre seule — sans tremblement et sans trémulement — sans fouaillement de racines — et sans perforation d'insectes...* » qui laissent loin derrière eux les violences de Pierre Emmanuel,

(3) Brentano's New-York et Paris, 34, avenue de l'Opéra.

et auxquels répondent en note plus intime les vers d'Ivan Goll, qui, sans prétendre à la vertu incantatoire de Milosz, nous fait pénétrer au seuil des mêmes arcanes de rituels ésotériques : « *Absent du monde — Voici la porte sur l'abîme — la porte sur la nuit — que tu cherches partout — je t'attends ; écoute l'appel des sources démentes...* » Dans un numéro spécial sur la magie et la poésie, nous remarquons un article de Pierre Mabille : *Neuf par 4 et 5*, et surtout une *Présentation du Tarot* par Denis de Rougemont, d'une exceptionnelle importance.

Charles-Henri Ford, après avoir publié *The Overturned Lake*, vient de faire paraître une plaquette, *Poems for Painters*, groupant cinq très beaux textes dédiés à Marcel Duchamp, Leonor Fini, Esteban Frances, Tanguy et Pavel Tchelitcheff. Nous ne pouvons résister au plaisir de citer, ici, la fin de *Flag of Ecstasy*, poème à Duchamp dont le mouvement n'est pas sans rappeler celui de *Liberté* d'Eluard, avec plus de violence contenue toutefois :

« *Over a stactometer for the tears of France — Over unmanageable hermaphrodites — Over the rattlesnake sexlessness of art-lovers — Over the shithouse enigmas of art-haters — Over the sun's lascivious serum — Over the sewage of the moon — Over the saints of debauchery — Over criminals made of gold — Over the princes of delirium — Over the paupers of peace — Over signs foretelling the end of the world — Over signs foretelling the beginning of a world — Like one of those tender strips of flesh — On etheir side of the vertebral column — Marcels wave.* »

Parker Tyler, chargé de la critique littéraire de nombreuses revues, vient de publier presque coup sur coup trois importants ouvrages : *The Granit Butterfly, Yesterday's Children* (sur 30 dessins de Tchelitcheff) et *Hollywood Hallucination*. La poésie de Tyler, plus secrète que celle de Ford, touche profondément. Les mots semblent y retrouver leur innocence originelle et être « éclairés par le dedans ». La présentation objective d'événements d'ordre personnel — comme c'est le cas dans *The Granit Butterfly* — pourrait faire songer à du Michaux éclairé çà et là de fulgurantes images.

L'effervescence dans les arts plastiques est plus grande encore. Expositions sur expositions se succèdent. Citons en passant Peter Miller, usant d'un rapide graphisme non sans attache avec celui de Klee et des fresques rupestres ; Walter Quirt, aux couleurs miraculeuses, ordonnateur d'un univers clair et sans inquiétude ; Steve Wheeler, dont la vision chaotique charrie les débris d'un univers mécanisé ; Gertrude Cato, aux naïves et insolites imageries, etc... L'art américain a perdu récemment en Florine Stettheimer l'un de ses représentants les plus doués. En marge de Dufy, Chagall et Rousseau, Stettheimer avait su se créer un clair univers où les bouleversements d'un monde « civilisé » ne trouvaient plus que de faibles échos.

Aux côtés de ces peintres nouveaux qui montent, le génie des pionniers de l'art moderne ne cesse de s'affirmer de façon retentissante. Ce n'est pas sans un sentiment de honte que l'on découvre les nouvelles œuvres de Pavel Tchelitcheff, œuvres qui le rangent d'emblée parmi les plus grands peintres de ce temps — alors qu'il reste peu connu en France. Ses toiles irra-

diantes s'ouvrent sur un univers jusque là *impensable*. C'est un esprit lucide, clairvoyant, projetant sur les êtres et les choses un reflet de sa conscience supérieure. Peinture-poésie où la science, l'humain et l'universel se rejoignent, à l'échelle de la Poésie-Pensée de Milosz et de certains romantiques allemands — Novalis et Joachim d'Arnim entre autres.

Eugène Berman, dont les nocturnes et plus tard les paysages désolés apparaissent comme de troublantes préfigurations de la guerre, vit à Los-Angeles. Ses dernières compositions se répartissent curieusement en deux catégories bien distinctes, l'une précise, définitive, où l'éclatante lumière de Californie accuse les formes et intensifie les couleurs, l'autre antiplastique en quelque sorte, présentant une œuvre rapide formée de lambeaux, de toiles froissées, de ficelles, etc... exprimant ainsi par des voies détournées l'instabilité de la vie moderne et ses infinies possibilités de renouvellement.

A Los-Angeles également est fixé Lorser Feitelson. Nous reviendrons dans un prochain numéro sur l'activité qu'il déploie en tant que chef de file des Post-Surréalistes.

S.-W. Hayter, émigré de Paris à Londres, puis à New-York, dirige maintenant à la New-School for Social Research, l'*Atelier* 17. Hayter est, comme Masson, un surréaliste dissident. Son œuvre procède des bases automatiques du subconscient sans pour cela se réclamer de l'onirisme. Les principaux problèmes qu'il cherche à résoudre sont l'incorporation de l'objet dans l'espace-temps et celui de la ligne. La ligne de Hayter ne cherche pas à emprisonner, à condenser la totalité d'un objet (Matisse) ; c'est une ligne en soi, toujours libre et dynamique se suffisant à elle-même et n'ayant recours qu'occasionnellement au soutien de la couleur. Chez Hayter d'ailleurs, les problèmes techniques prédominent de plus en plus ; ses œuvres d'antan le montraient assez proche d'un Masson, sans toutefois atteindre à l'amertume cynique du peintre français. Dans celles d'aujourd'hui, malgré un graphisme pathétique, l'homme s'abstrait du peintre. Hayter libère une ou plusieurs des arabesques de l'objet qui les retenait captives, mais cette délivrance de l'objet n'est jamais totale, il s'attache à l'arabesque et en freine le mouvement, tel un fil attaché à la patte d'un oiseau. L'intégration de l'objet dans l'espace-temps découle donc en partie de cette recherche instinctive de la ligne en soi ; du même coup, les problèmes techniques passent au second plan et laissent place à l'inspiration pure, traduite avant tout par un graphisme automatique.

A la même Ecole de Recherche Sociale, l'on trouve le peintre d'art abstrait Hans Jelinek et Stuart Davis, oscillant entre les deux pôles abstrait et figuratif. D'ailleurs, bien d'autres écoles d'art moderne, constituées sur le modèle de la célèbre Bauhaus, ont ouvert leurs portes à New-York depuis 1940. Nous reviendrons dans une autre chronique sur celle dirigée par Amédée Ozenfant et sur celle de Hans Hofmann, peintre non-figuratif dont les réalisations tendues marquent la renaissance de l'« esprit d'agression » qui se manifesta en Europe vers 1920, avec Klee, Arp Kandinsky, etc... et d'où sortit l'un des plus troublants visages de l'art de ce temps.

HAITI. — Depuis le début décembre, André Breton séjourne à Port-au-Prince ; il a prononcé diverses conférences sur la peinture et la littérature surréaliste et se rendra, courant mars, à la Martinique. Son retour en France est prévu pour les environs de mai.

●

BELGIQUE. — Depuis 1943, René Magritte produit des œuvres résolument nouvelles, d'une technique impressionniste. Ce n'est plus comme précédemment par la mise en présence sur un même plan d'objets d'apparence inconciliable que Magritte fait naître un sentiment d'insolite ou d'absurdité chez le spectateur, mais par l'emploi arbitraire de tons inadéquats à l'intérieur d'un même objet (La Danse 1944 représente par exemple une femme nue dont les membres sont diversement teintés : jambe bleue, bras vert, poitrine violette, etc... tenant un oiseau). Comme le dit Paul Nougé dans un remarquable essai : « Avec Magritte, le problème de la lumière semble devoir trouver une solution éclatante ».

En marge du surréalisme, à l'image de notre époque, Paul Delvaux a substitué à ses caractéristiques femmes dévêtues, des squelettes et d'inquiétants personnages en complet vestons noirs, de même qu'un metteur en scène américain symbolisa jadis la mort par un mystérieux inconnu en trench-coat. *La Ville Inquiète* (1942) est une vaste composition, où plus de 300 personnages sont en proie à un mal étrange, à une terreur panique qui les pétrifie. Trop peu connu en France, l'art de Delvaux entre peu à peu dans un état définitif, par un seul mot : la grandeur, avec tout ce que cela peut parfois comporter d'inhumain, de douloureusement *désert*. Une très attachante étude sur Delvaux, par René Gaffé, est par ailleurs récemment parue (Edition La Boëtie, Bruxelles).

●

AUTRICHE. — Un des chefs de file de l'Ecole Transitiviste séjourne actuellement en Autriche. On ignore sans doute que le Transitivisme, qui se présente comme une sorte d'« Armée du Salut » de la littérature, poursuit des buts moraux sous les houlettes spirituelles de Paul Claudel et Bernanos. Au point de vue esthétique, il se veut un trait d'union « entre tout ce qui a été et tout ce qui pourra être ». Comme on le voit, le programme transitiviste laisse le champ libre à l'imagination...

●

SUISSE. — La ville de Zurich célébrera-t-elle le 30[me] anniversaire de la naissance formelle de *Dada* ? Nous nous permettons

d'en douter. Pourtant, c'est le 8 février 1916, qu'entouré d'Arp, Hugo Ball et quelques autres, Tristan Tzara, par l'intermédiaire d'un couteau glissé entre les pages d'un dictionnaire, trouva ce mot, définition nouvelle d'un état d'esprit toujours présent. Aujourd'hui, la littérature et l'art ont lentement regagné le terrain que Dada, d'un seul coup, leur avait fait disparaître sous les pieds. D'aucuns sourient avec condescendance en entendant prononcer ce mot et affirment que Dada est depuis longtemps dépassé. Pourtant, Dada est aujourd'hui partout, sauf du côté des littérateurs et des artistes, *et ce n'est pas un mal.* Comme l'avait prophétisé Georges Hugnet, historiographe officiel du mouvement, « Dada était plus qu'un nouveau mal du siècle, Dada est le mal du monde ». Mort hier dans le domaine de la pensée, Dada est aujourd'hui partout présent dans le domaine de la vie.

●

FRANCE. — A Paris, un groupe de jeunes peintres — Dewasne, Schneider, Deyrolle, Atlan — s'inscrit en réaction directe contre le néo-plasticisme. Ils veulent adjoindre, à une non-figuration absolue, des sentiments poétiques exprimés uniquement par le langage pictural — frôlant ainsi ce que l'on appelle parfois un peu péjorativement « l'effusion pure ». Dewasne représente l'aile droite, rigide et technique de ce groupe, alors qu'Atlan en serait l'aile gauche, plus spontané et faisant appel aux ressources inconscientes du spectateur. En opposition diamétrale avec ces jeunes peintres, Serge Poliakoff n'a cessé, durant ces dernières années, d'épurer son langage plastique sous l'influence de Mondrian, tout en usant de l'hérétique « ligne courbe » chère à Domela. Poliakoff sait rendre les vibrations de l'univers par quelques cercles concentriques soutenus de couleurs pures, tourbillons sans fin dont le peintre ne retient que l'essentiel.

Très près du Surréalisme, nous trouvons Félix Labisse, sur qui vient de paraître une monographie préfacée par Desnos. L'œuvre de Labisse, d'un extrême pathétique — parfois même théâtrale — est déchirée par les thèmes inéluctables de l'amour et de la mort. Son œuvre n'est pas sans rappeler celle de Dali par sa facture et un érotisme physique exaspéré mais, esprit plus lucide, Labisse parvient à nous donner d'inquiétantes équivalences plastiques de son inquiétude face à quelques-uns des plus angoissants problèmes qui se proposent à l'homme.

Les cristallisations de Jacques Herold nous font aborder les principes fondamentaux de la peinture surréaliste. Elles montrent d'une éclatante façon la primauté dans l'art surréaliste des méthodes objectives (grattage, frottage, décalcomanie, fumage, etc...) sur les méthodes purement subjectives et volontaires des « figuratifs ». Chez Herold, les forme aiguës que l'on rencontre dans ses œuvres récentes (*L'Arbre, Floraison,* etc...), telles les failles du cristal ou les réseaux de givre parcourant l'eau des diamants, produisent chez le spectateur, comme jadis ses personnages écorchés, un véritable sentiment d'angoisse physique.

Jean Bellmer, qui depuis six ans vivait retiré dans le Sud-Ouest, remonte à Paris. Les Editions *Vrille* vont publier de lui *Les Jeux de la Poupée* (avec des textes d'Eluard) et *Petite Anatomie de l'Inconscient Physique.* Toujours pour *Vrille,* André Masson, qui vient de retourner d'Amérique ainsi que nous l'annoncions précédemment, prépare 12 lithographies et des lettrines pour une édition de luxe du *Vieux Marin* de Coleridge. Le numéro 2 de *Vrille* sera consacré à l'activité surréaliste dans le monde, le suivant aux sculpteurs et graveurs d'avant-garde.

RENNE-SERBANNE.

IN MEMORIAM

GABRIEL BERTIN

26 janvier 1946, premier anniversaire de la mort de Gabriel Bertin. Un an déjà, un an à peine. Plus que jamais, il demeure pour nous un témoignage tutélaire et vigilant, le modèle de tous ceux qui s'emploient à la tâche souvent ingrate d'assurer l'existence de cette revue. Il nous rappelle par son absence même, car il n'est pas de ceux que l'on remplace, le double devoir de sympathie toujours en éveil et d'extrême rigueur auquel les animateurs d'une entreprise de cet ordre ne sauraient faillir sans lui ôter sa raison d'être.

Gabriel Bertin fût le serviteur modèle, le compagnon entre les compagnons, qu'exigeait notre tâche et il n'est que de nous référer mentalement à lui pour résoudre la plupart des difficultés qui nous assaillent et des tentations qui nous guettent. Prince de la fidélité et de l'abnégation, il avait su préserver en même temps ce sens aigu de l'humour qui permet seul de tempérer ce que la ferveur pourrait avoir de hasardeux. Il nous convie ainsi, par son exemple, à maintenir intacts les droits de la critique, à nous prémunir contre les adhésions inconsidérées, à veiller à ce que la littérature et l'art soient servis et non pas ceux qui les pratiquent. L'absence n'est point pour lui attitude nouvelle. Toute son œuvre demeure qui nous enseigne la discrétion : Discrétion d'homme de lettres, au sens si noble de ce mot dédaigné, qui jamais ne chercha à attirer l'attention sur sa personne ; discrétion du créateur qui, dans les évocations pourtant si personnelles de ses contes où de ses poèmes réussit toujours à disparaître derrière son œuvre. Avec Bertin, la parole n'est pas à l'auteur, elle est aux mots seulement et s'il les a nourris comme les personnages de la substance même de sa vie, il est bien entendu que ce drame ne nous regarde pas et que seul compte le jeu qu'il nous propose.

Ainsi nous donne-t-il en définitive la plus haute leçon de pudeur intellectuelle. Puisse son souvenir nous aider à ne pas démériter de lui ! Il vaut mieux que des larmes et des regrets et s'il nous est difficile de ne point en accorder à sa mémoire, nous savons du moins que notre douleur ne nous acquittera jamais envers lui. La tâche que poursuit l'équipe des *Cahiers du Sud* le sera dans l'esprit qui fût le sien. Elle n'est pas plus dédiée à Gabriel Bertin qu'à André Gaillard, car leur œuvre. de jour en jour plus rayonnante leur assurera la survie, mais notre équipe puisera dans leur souvenir le courage et les certitudes dont elle a besoin. Plus que jamais, ils sont nos conseillers et nos maîtres, délivrés qu'ils sont de nos faiblesses et plus écoutés de nous que lorsqu'ils parlaient le langage de la terre.

A NOS LECTEURS

L'accroissement des frais d'édition nous oblige à élever le prix de l'abonnement comme nous avons dû le faire déjà pour celui du numéro, et à nous aligner — ou presque — sur ceux de nos confrères.

Le prix de l'exemplaire reste donc **50** francs.
(Etranger, **60** francs).

Celui de l'abonnement est fixé à :

France et colonies, un an : 6 numéros .... **260** francs
Etranger » » » .... **350** francs

Tout abonnement encaissé par nos soins sera majoré de 15 frs pour frais de recouvrement.

Nos abonnés, en nous informant de leur changement d'adresse, sont priés de joindre à leur lettre la somme de 3 francs.

Numéro spécial « Paul Valéry vivant » : Pour tout abonné qui nous en fera la demande avant la sortie en librairie, il sera consenti une remise de 50 % du prix fort.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

à retourner à la Direction de la Revue :

10, Cours du Vieux-Port, Marseille

Veuillez m'inscrire pour ____ abonnement à six numéros des CAHIERS DU SUD, à partir du N°

Je vous adresse la somme de 260 francs par abonnement, soit Frs : ____ ____. (Chèque, mandat-carte, virement postal).

Nom ____

Adresse (très lisible) ____

Le ____ *1945.*

Signature :



EN LISANT MONTAIGNE

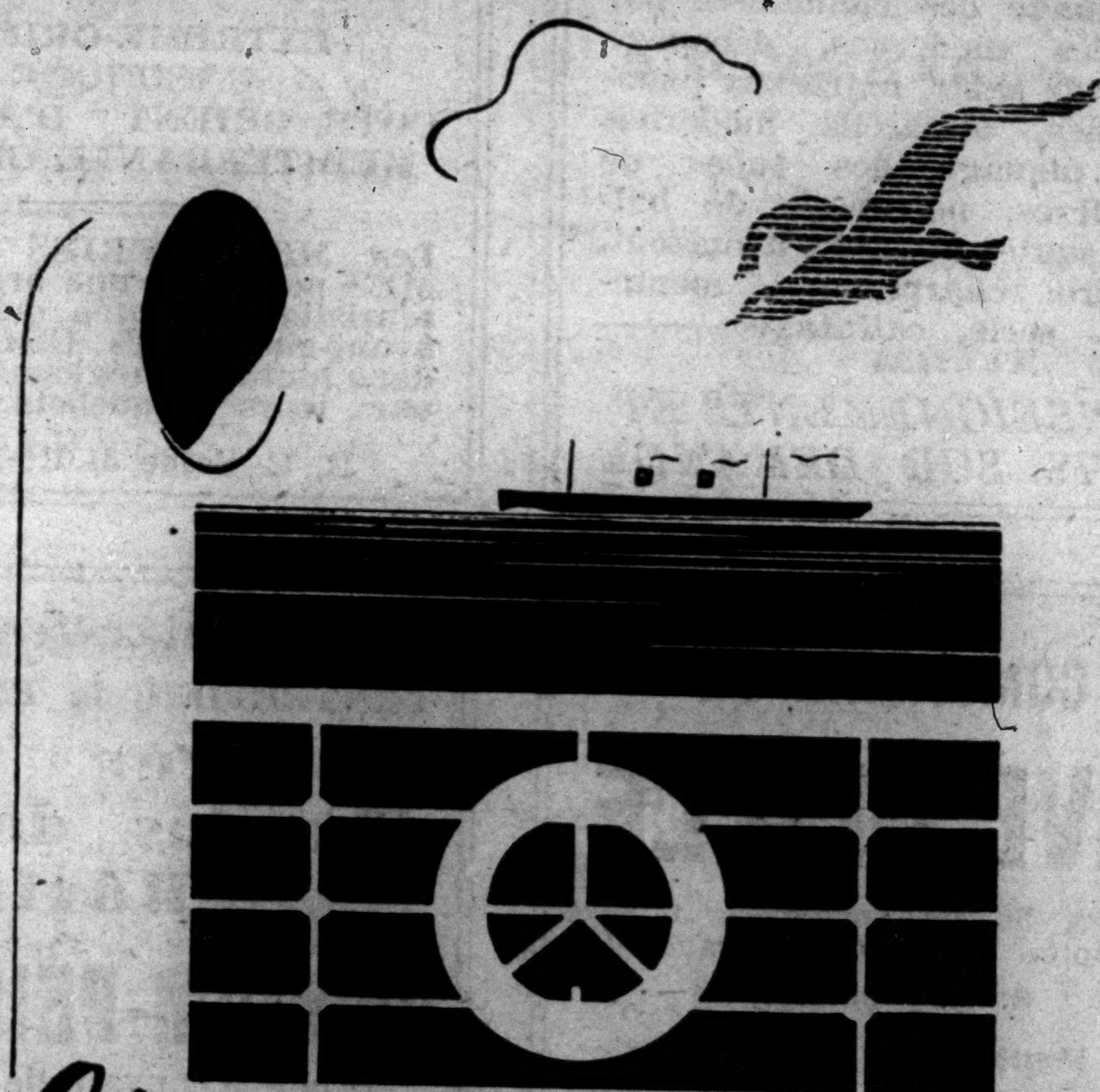
Quelcun, feuilletant l'autre jour mes tablettes trouva un mémoire de quelque chose que je voulais être faite après ma mort. Je lui dy, comme il est vrai que n'étant qu'à une lieuë de ma maison et sain et gaillard je m'estoy hasté de l'escrire là pour ne m'asseurer point d'arriver jusques chez moi. Il faut êstre tousjours boté et prest à partir.

Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent ; de mort nulle nouvelles. Tout cela est beau, mais aussi quand elle arrive ou à eux, ou à leurs femmes, enfants et amis, les surprenant à l'improveu et au découvert. Quels tourmens, quels cris, quelle rage ! et quel désespoir les accable ! Vites vous jamais rien si rabaissé, si changé, si confus ? Il y faut prouvoir de meilleure heure.

MONTAIGNE. — Livre I, Ch. XX

VERS

le MAROC et
le SÉNÉGAL



Cie de Navigation

PAQUET

MARSEILLE
90, Bd des Dames

PARIS
43, Rue Lafayette

J. TONELLI

S. N. C. F.

NOUVEAU REGIME DES COLIS POSTAUX

Précédemment, les colis de moins de 20 kgs pouvaient être expédiés par chemin de fer de deux façons différentes : soit en petits colis, soit en colis postaux.

Depuis le 1er janvier 1946, les colis de moins de 20 kgs ne peuvent plus être expédiés qu'en colis postaux et les expéditions en petits colis sont réservées aux envois compris entre 20 et 50 kgs.

Mais les colis postaux, ordinaires ou familiaux sont, actuellement, expédiés dans les mêmes conditions que les petits colis, c'est-à-dire que l'expéditeur remplit un bulletin d'expédition, puis paie ensuite la taxe de transport dont le prix est représenté par des vignettes collées sur le bulletin.

Les anciens bulletins de colis postaux ne peuvent donc plus être utilisés depuis le 1er janvier 1946.

Les expéditeurs qui avaient acheté à l'avance des bulletins de cet ancien type peuvent se les faire rembourser en s'adressant aux gares et aux bureaux de ville.

ECHOS

— La revue « Marsyas », qui s'était sabordée en 1943, et que dirige notre excellent confrère Sully-André Peyre, doit reparaître en janvier.

— Notre collaborateur Joë Bousquet prépare en ce moment une étude sur Elsa Triolet, Prix Goncourt 1945, auteur du *Cheval Blanc* et des *Amants d'Avignon*.

Le Pre resp. : JEAN BALLARD — Imp. de la Sté *du Petit Marseillais*



Le P^re Responsable : JEAN BALLARD.   IMP. LIBERTÉ DU VAR